3074669989

RENOIR

avec quarante planches hors-texte en héliogravure

WITHDRAWN

If found, please return to

THE LIBRARY
MAGDALEN COLLEGE
OXFORD OX1 4AU

CHEZ F. RIEDER ET Cie. ÉDITEURS

7, PLACE SAINT-SULPICE, 7. — PARIS

Art REN. 1

EX LEGATO
THOMAE SHERRER ROSS BOASE
QUONDAM HUIUS COLLEGII
PRAESIDIS

A.D. MCMLXXIV

MAGDALEN COLLEGE LIBRARY
SHELF No. 710
KEN
AUS

RENOIR

LA DEUXIÈME ÉDITION DE CE VOLUME A ÉTÉ ACHEVÉE EN OCTOBRE M. CM. XXIV, LA GRAVURE DES PLANCHES PAR LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART A CACHAN, LE TEXTE PAR F. PAILLART, A ABBEVILLE (SOMME).

" MAITRES DE L'ART MODERNE "

RENOIR

PAR

FRANÇOIS FOSCA

40 planches hors-texte
en héliogravure

Magdalen College
2e édition
Library · Oxford

F. RIEDER & Cie, ÉDITEURS
7, *Place Saint-Sulpice*, 7
PARIS
M.CM.XXIV

Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays
Copyright by F. Rieder & Cie, 1923.

A

MAURICE DENIS

AU PEINTRE

ET

A L'AMI

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE 62 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS, SUR PAPIER VELIN D'ARCHES, DONT 12 HORS-COMMERCE.

RENOIR

S'il est un art séduisant, c'est bien celui de Renoir La beauté, la volupté, la grâce y ont leur demeure; et, en même temps qu'elles, le charme, cette qualité inexplicable qui fait qu'entre deux artistes, — ou deux femmes, — également admirés, aimés même, l'un des deux, parce qu'il possède le charme, touchera bien plus profondément que l'autre le cœur des hommes. Mais l'art de Renoir a d'autres raisons encore de nous intéresser. En premier lieu, son rôle et sa place dans l'art contemporain; enfin, et ce n'est pas le moins curieux, l'évolution qu'il décrit..... Cette évolution, il faut bien dire qu'on n'a pas toujours aperçu à quel point elle était consciente, ni avec quelle clairvoyance Renoir sut discerner ce qui lui était nécessaire, et l'acquérir. Il est vrai que le premier coupable, en cette affaire, c'est Renoir lui-même. Il appartenait à une génération de peintres qui, par méfiance, par pudeur, affectaient de ramener toute discussion sur la peinture à quelques apostrophes pittoresques. Il y ajoutait une modestie naturelle, et un grand mépris pour les littérateurs qui se mêlent de parler peinture. Aussi repoussait-

il obstinément tout commentaire de son œuvre, s'amusant à faire des niches aux critiques d'art, à jouer l'innocent, le Gaspard Hauser. Mais ne nous laissons pas prendre aux aphorismes ironiques qu'a recueillis M. Vollard. Bien souvent, Renoir y donne à Renoir de fameux démentis, et lui qui, par boutade, déclarait en choisissant des cigares : « *Colorado, Claro*, hé bien, c'est toute la peinture, ça ! » sait très bien, du moment qu'il n'y a pas là de littérateurs, nous exposer, avec la plus grande pénétration, les raisons de ses enthousiasmes. Un autre motif encore tendit à répandre l'idée qu'il peignait comme l'oiseau chante : c'est sa gaucherie. En réalité, elle dissimule, et pas si mal que ça, une science profonde. Parce qu'il ne fignolait pas, ne calligraphiait pas, on le crut maladroit. La vérité, c'est qu'il a passé sa longue existence à perfectionner des dons prodigieux, et à retrouver, sans jamais pasticher, les grandes traditions de la peinture à l'huile, des Vénitiens à Delacroix. Parmi les peintres de ces cinquante dernières années, il est à peu près le seul qui ait su tirer, de ce merveilleux et riche métier qu'est l'huile, ce qu'elle peut et doit donner.

J'ai parlé tout à l'heure de son évolution. Elle mérite d'être signalée et de former l'armature sur quoi doit s'appuyer une étude de l'art de Renoir, car elle est des plus singulières. Elle ne décrit pas la courbe habituelle, mais procède par à-coups, par zig-zags, comme le vol du papillon ou celui de la chauve-souris. Mais l'irrégulier du vol de la chauve-souris se justifie, si nous nous souvenons qu'elle poursuit d'invisibles moucherons; de même, l'évolution de Renoir nous apparaît compréhensible, logique, si nous l'étudions de plus près. Alors, nous remarquons que le peintre, comme l'animal, cherche ce dont il a besoin, sa nourriture.

D'habitude, un artiste, au sortir des années d'apprentissage, débute par de la dureté, de la sécheresse. Il semble, à la fois, fier d'étaler ses connaissances, et quelque peu embarrassé d'elles. Puis, peu à peu, sa main s'assouplit, et en même temps se fortifie. Il s'affranchit de ses timidités et acquiert de l'ampleur. Enfin, il atteint cette belle période d'épanouissement, où, évoluant aisément parmi les problèmes qu'il se pose, il résume, abrège, chargé qu'il est des seules contraintes qu'il ait consenti à garder.

Renoir, c'est bien autre chose. Après une période de début où il hésite entre diverses influences, celles de Courbet et de Delacroix surtout, vient la période que l'on peut appeler impressionniste, où l'étude des jeux de la lumière est pour lui un prétexte à développer sa passion de la couleur. A quarante ans, sans que rien dans ses travaux précédents ait pu indiquer qu'il allait modifier sa manière, une coupure apparaît. Pendant quelques années, il se complait en un métier précis et lisse. Un peu plus tard, nouveau changement de direction. Sa peinture redevient moelleuse, souple, mais ce n'est plus uniquement la couleur qui l'intéresse. Elle cède le premier rang au volume

Auguste Renoir naît le 25 février 1841 à Limoges, mais, peu de temps après sa naissance, sa famille vient s'installer à Paris. Comme il montre, jeune encore, d'évidentes dispositions pour le dessin, ses parents le mettent en apprentissage chez un fabricant de porcelaine. Il le quitte d'ailleurs au bout de quelque temps, et, afin de subsister, se met à peindre des éventails, puis des stores. Ayant amassé, grâce à son travail, un peu d'argent, il peut enfin se livrer à la peinture. Il entre à l'atelier Gleyre, où il devient le camarade de Monet, de Sisley et de Bazille.

Les deux gagne-pains ainsi exercés par Renoir, avant qu'il commençât ses véritables études de peintre, ne doivent pas être négligés. Du métier de peintre en porcelaine, il garda le goût pour les couleurs fraîches, pures, et transparentes, l'habitude de tenir compte de la superficie blanche de la toile, de la même façon qu'autrefois il tenait compte de la surface blanche du kaolin. Tant d'autres peintres semblent ne considérer la toile que comme un simple support, qu'il s'agit de dissimuler sous des couches épaisses, et opaques, de couleur..... D'autre part, à peindre des éventails, dont les sujets lui étaient fournis par le Musée du Louvre, l'artiste se familiarisait, comme il le reconnut plus tard lui-même, avec l'école du XVIII^e siècle, Watteau, Boucher et Lancret. Il y développa sa passion pour la beauté féminine et pour l'éclat de la chair.

Gleyre, avouait Renoir, avait au moins un mérite : celui de laisser à ses élèves toute liberté. Ceux-ci ne s'en privaient pas, et leurs jeunes enthousiasmes ne s'adressaient guère à leur maître. Monet ne jurait que par Jongkind, et Sisley que par Corot; quant à Renoir, il était fou de Diaz. Peu à peu, pourtant

il laisse d'autres influences le pénétrer. La *Diane chasseresse*, (Collection Viau), peinte en 1866-67, et refusée au Salon de 1867, révèle les influences conjuguées de Courbet et de Corot. Certaines qualités, pourtant, y laissent prévoir le Renoir futur : le ton rose des chairs, leur enveloppe, la grâce de ce corps de femme, si différent des lourdes percheronnes de Courbet. La *Lise* (Musée Folkwang, à Hagen, Westphalie), qui fut peinte en 1867, affirme encore davantage le désir qu'avait le jeune artiste d'exprimer la beauté féminine. Debout dans une ample robe de mousseline blanche, sur quoi serpente une ceinture de satin brillant, une belle fille s'abrite d'une petite ombrelle, dont l'étoffe blanche est recouverte de dentelle noire. Ici, c'est l'influence de Manet que l'on découvre; Manet que Monet, quelques années auparavant, avait fait connaître à Renoir. Mais ces trois patrons, Courbet, Corot, Manet, ne pouvaient suffire au jeune artiste. Ils laissaient en friche un des éléments les plus importants de son talent : la passion de la couleur. Aussi peint-il en 1872 les *Parisiennes habillées en Algériennes* (Collection Fasquelle), qui semble une réplique libre des *Femmes d'Alger*. La figure du fond répète, retournée et à peine modifiée, l'attitude de la négresse dans le tableau de Delacroix. La toile est inégale, confuse, et pourtant extrêmement intéressante. A travers l'incertitude et l'hésitation, la personnalité de Renoir s'y précise, malgré tout, davantage que dans les œuvres dont je viens de parler.

⊡

Tâchons de résumer ce que ces quatre peintres, Courbet, Corot, Manet et Delacroix, avaient enseigné à Renoir; ou plutôt, ce qu'ils lui avaient révélé, qu'il portait en lui-même. Car en art, les lois naturelles mises à part, l'enseignement ne consiste pas tant pour le maître à ajouter quelque chose à l'élève, à le lui incorporer, qu'à dévoiler ce qu'il possède en lui sans le savoir. Il ne s'agit pas de creuser une citerne, mais de

dégager, des herbes et des cailloux qui la bouchent, la source qui est là, prête à jaillir. Courbet avait montré à Renoir l'insuffisance et la stérilité de l'académisme. Corot, de même; et en plus, il avait appris au jeune peintre de quel prix était sa sensibilité. Auprès de Manet, Renoir s'était passionné pour la recherche de la vérité dans le domaine de la lumière. Enfin, à l'école de Delacroix, il avait débrouillé ce qu'il faut bien appeler, faute d'un meilleur terme, le contrepoint de la couleur, ses lois et ses moyens. Bien entendu, il ne s'agit pas d'un enseignement régulier. Ce que j'isole et classe ainsi, Renoir l'absorba peu à peu et *senza rigore*.

⊡

Pendant les quelques années qui suivent, Renoir vit sur ce fonds, l'enrichissant par ses expériences, par son travail incessant. La grande toile intitulée l'*Amazone* (1873), qui faisait jadis partie de la collection Henri Rouart, et qui représente une amazone au Bois de Boulogne, accompagnée d'un jeune garçon sur un poney, nous surprend par un étonnant mélange de science et de gaucherie. Autant l'amazone est séduisante, juste, autant son cheval est conventionnel. Quant au poney, il a beau se cabrer, il est immobile, et semble détaché d'un manège de chevaux de bois. Mais déjà, l'on trouve dans cette toile certaines colorations arbitraires, ces violets et ces bleus dont Renoir tirera plus tard un parti excellent.

Le chef-d'œuvre de cette époque, c'est *la Loge* (1874, Collection Durand-Ruel). Dans une étroite loge de théâtre, une jeune femme, dont la robe claire porte de larges rayures noires, dirige vers nous ses beaux yeux. Derrière elle, un homme en habit, dont le visage est à moitié caché par la lorgnette qu'il tient à la main. L'artiste n'a pas prétendu retracer un effet de lumière propre au théâtre, comme devait le faire plus tard Degas. Non, son intention, c'est d'exprimer la beauté féminine, rehaussée par le luxe et l'élégance, de rendre

l'atmosphère de fête d'une salle de spectacle. Il a d'ailleurs parfaitement réussi. Tout chatoie, tout scintille, les perles, les bijoux, la robe, les chairs, les cheveux et les yeux; jusqu'aux gants blancs de la femme et au plastron de l'homme. Ici, nous ne pensons plus à Courbet et à Corot, ni même à Manet. Le frémissement coloré dont cette toile est pleine, comme la fosse d'un orchestre est pleine du frémissement des violons, c'est à Watteau et à Delacroix que nous le devons. Si la palette vient de Delacroix, le sentiment qui se dégage de cette toile nous rappelle Watteau.

Nous retrouvons ce métier moelleux et enveloppé dans un portrait du Musée du Luxembourg qui est de la même époque. Madame Hartmann, femme d'un éditeur de musique, nous y est présentée devant un piano, et vêtue d'une immense robe noire à la mode de ce temps. Derrière elle se trouve un papier peint d'un bleu verdâtre, un fauteuil grenat. Tout est rendu avec une matière molle, étouffée, sur quoi se détachent, seuls peints avec netteté, le visage et les mains, dont la pâleur est surprenante. Il en émane une étrange phosphorescence. On dirait que les blancs de cette chair sont très légèrement teintés de vert, comme les pétales de l'ellébore ou comme certaines qualités de jade. On croirait volontiers, qu'à la ressemblance de celles-ci, ils paraîtraient, au contact de la main, doux et froids.

De cette même époque également datent l'exquise *Danseuse* (1874. Collection Durand-Ruel), et plusieurs portraits d'enfants, *Mademoiselle Legrand* (1875. Collection J. et G. Bernheim), *Mademoiselle Durand-Ruel* (1876. Collection Durand-Ruel). Renoir a merveilleusement su rendre l'innocence, la gaucherie, l'abandon, enfin tout ce qui est si séduisant chez l'enfant. Il retrace avec une vérité étonnante cette créature mystérieuse et compliquée, créature qui tient du végétal par la pureté lumineuse de sa chair, de l'animal par ses attitudes et son ingénuité, de l'homme par les éclairs de sa

sensibilité. Ne lui demandez les enfants trop bien élevés de Reynolds, petits comédiens adroits. Les siens sont de jeunes et délicieux sauvages, de beaux fruits parfumés.

⊡

A ce moment, vers 1875, commence ce que l'on peut appeler la période impressionniste de Renoir. Non pas qu'un beau matin il se soit mis à peindre les ombres bleues, alors que la veille il les peignait grises. Mais c'est à peu près vers cette date qu'il paraît partager les préoccupations de son aîné Manet, et de son camarade Monet. Et cela, par ses sujets, qui seront désormais pris dans la vie contemporaine, scènes de banlieue, de restaurants et de bals publics, par les recherches de lumière et de couleur.

Il faut distinguer pourtant en quoi il se séparait d'eux. S'il représentait des déjeuners de canotiers, ou de petites ouvrières dansant la polka, ce n'était nullement pour traduire « la vie moderne », comme le réclamait tant de littérateurs, mais parce que ces sujets lui étaient familiers, qu'il n'avait nulle envie de traiter des scènes mythologiques ou historiques. De même, si dans ses toiles, les ombres sont bleues et la chair au soleil d'un rose doré, c'est en premier lieu parce qu'il avait observé qu'ainsi il rendait plus exactement l'effet qu'il avait sous les yeux. Mais alors que Manet et Monet se contentaient d'être justifiés par la recherche de la vérité, Renoir y ajoutait un autre motif, qui n'était pas pour lui moins important que le premier : c'est que ces tons frais et lumineux, ces bleus et ces roses, le ravissaient. Au désir de vérité, il joignait la passion de la couleur; et bien souvent, le second motif l'emportait sur le premier et lui faisait délibérément écarter ce qui lui paraissait laid.

A ce propos, M. Vollard cite une réflexion de Renoir, qui est typique: « Un jour que je m'extasiais devant un Fragonard,

une *Bergère* avec un amour de jupon qui, à lui seul, faisait tout le tableau, est-ce que je n'entends pas quelqu'un faire observer que les bergères de ce temps-là devaient être aussi sales que celles d'aujourd'hui? D'abord, je m'en f...., et puis, si cela était, quelle ne devrait pas être notre admiration pour un peintre qui, avec des modèles crasseux, nous donne un joyau ! »

Je parie que le cas se présenta bien souvent pour Renoir. Tel de ses « joyaux », tel de ses nus superbes et étincelants, dont le modèle qui en fut le point de départ nous paraîtrait « crasseux » !

⊡

Avant d'examiner les toiles de cette époque, il faut noter à quel point le métier en est varié. Tantôt ce sont de larges nappes transparentes, qui se fondent l'une dans l'autre; tantôt, de petites touches, serrées comme les grêlons d'une giboulée de mars; tantôt, sur une toile à peine couverte d'une matière mince, le peintre élève en certains endroits de petits amas granuleux. Ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs, de rehausser tel morceau par des hachures d'une couleur si fluide, qu'elle semble de l'aquarelle. Jamais, en ce qui concerne la technique, il ne semble asservi à des habitudes ou à des principes. Tous les moyens lui sont bons, pourvu qu'ils puissent l'aider à obtenir ce qu'il cherche. Renoir pourrait prendre comme devise, sur ce point, certaines phrases fameuses : « Si cela ne s'est pas fait, cela se fera », « Impossible n'est pas français. »

Ces audaces, d'ailleurs, sont commises le plus simplement du monde, sans que sa toile sente jamais le défi jeté au public, comme c'est le cas pour bien des toiles de Manet ou de Monet. De même, ses tableaux ne paraissent jamais avoir été médités, et élaborés peu à peu, à grand renfort de réflexions et de repentirs, comme ceux de Degas, par exemple, mais exécutés

spontanément, chaque touche arrivant tout naturellement au moment nécessaire, ainsi que la riposte d'un authentique homme d'esprit.

Prenons comme exemples, puisqu'elles sont à la portée de tous, des toiles de cette époque qui se trouvent au Musée du Luxembourg : le petit portrait de *Madame Charpentier*, celui de *Madame Hartmann*, dont j'ai parlé tout à l'heure, la petite *Liseuse*, la *Balançoire*, le *Torse au soleil*, le *Moulin de la Galette*. On peut grouper ces trois dernières toiles, qui sont de la même veine : le *Torse*, avec ses ombres délicieuses, d'un gris bleuté si fin; la *Balançoire*, dont les harmonies de bleu et de rose doré suffiraient à affirmer la parenté de Renoir avec Boucher; enfin cet admirable *Moulin de la Galette*, tout tremblant de soleil, de rires, et de chansons. Le métier est fluide, léger; à peine quelques empâtements. Lorsqu'il faut donner plus de densité en un point, Renoir pose un glacis, qu'il se garde bien d'étaler bêtement, mais qu'il nuance. Dans le portrait de *Madame Charpentier*, aux beaux yeux dédaigneux, riches de regrets et mélancoliques, au sourire énigmatique, Renoir, peut-être parce qu'il s'agissait d'un portrait important, a serré son métier. Je sens plus d'abandon, plus de liberté, dans le portrait de *Madame Hartmann*, où, comme je l'ai dit plus haut, tout est peint de façon estompée, afin de mieux mettre en valeur ces fragments d'ivoire opalin que sont le visage et les mains. Maintenant, regardez la *Liseuse*, confusion de rehauts, de touches, de hachures, harmonie d'or, de cinabre, de rose, ou rien n'est précisé, hormis ces cils d'outremer, et ces lèvres vermillonnées.....

Dès ses premières toiles, jamais Renoir ne voudra en établir une comme tant de peintres le font, aujourd'hui surtout, qui se croient forts dessinateurs parce qu'ils se cramponnent à leur dessin. Jamais il ne tracera un contour rigide,

pour ensuite le remplir de couleur, comme l'on remplit un bassin d'eau. Si jamais quelqu'un n'a dessiné qu'avec son pinceau, dégageant la forme à mesure qu'il peignait, c'est bien lui. Sa façon de procéder rappelle beaucoup celle du sculpteur, qui, d'un bloc dégrossi, va peu à peu jusqu'à la précision qu'il cherche. Que cela aboutisse parfois à du flottement, n'est-ce pas la rançon de ses qualités ?

Par ses toiles de banlieue, de la Grenouillère et des bals publics, Renoir nous restitue tout un monde, daté de 1870 à 1880. On le retrouve dans bien des livres de Maupassant, décrit avec plus d'exactitude et d'accent, mais moins de finesse et de séduction. La poésie forte, sanguine, vulgaire, qui se dégage des rives de la Seine, de ces drilles en maillot rayé et de ces luronnes crotues comme des abricots, Renoir l'allège et la transfigure. Car il n'est pas un réaliste. Il ne transcrit pas la réalité telle qu'elle se présente à lui, mais y prend ce qui lui plaît : un sujet et des matériaux.

Cent soixante ans auparavant, Watteau utilisait les comédiens et les baladins du théâtre de la Foire, pour composer ses assemblées dans un parc, ses décamérons dans la forêt d'Ardenne. De même, Renoir, des canotiers et des banlieusards, compose des poèmes de lumière et de volupté. Sa couleur nacrée et son sens de la beauté transforment un peuple qui nous paraîtrait, au réel, d'une vulgarité assez fatigante. Les robes de percale à quinze sous, les chapeaux *Ninichе* où tremble une botte de coquelicots, ce magicien les change en étoffes lustrées, en coiffures de féerie. Il transforme les vestons d'alpaga des calicots et des employés de ministère en peluches et en velours, dignes de ceux dont Paris Bordone et Bonifazio drapaient les hôtes de leurs festins. Les accessoires même n'y échappent pas. La grenadine dans les gros verres de limonadier, les siphons bleus, les biscuits, tout cela, sous

son pinceau, semble avoir été dérobé à la caverne d'Aladin.

J'ai prononcé le nom de Watteau. N'est-ce pas le jumeau de l'*Embarquement pour Cythère*, que le *Moulin de la Galette*, cette perle irisée, où sont concentrées tant d'heures de plaisir et de musique? Je sais bien que beaucoup jugeront le rapprochement scandaleux, ou tout au moins irrespectueux. Mais arrêtez-vous un instant devant cette toile. Laissez-vous pénétrer par la jeunesse et la joie qui se dégagent de ce tourbillon multicolore. Contemplez le délicieux visage de la femme du premier plan, en robe rayée de rose et de bleu, son sourire malicieux que corrigent ses regards tendres. Ou cette autre, à gauche, pressée contre son cavalier, ses yeux bridés.....

Ah! que Renoir est loin de Degas, qui, à la même époque, tirait de lieux semblables, et de pareils modèles, des œuvres amères et impitoyables! Le nom qui nous vient aux lèvres, devant ces idylles de Paris et de banlieue, c'est le nom de Verlaine. Lui aussi, au même moment, était hanté par un rêve identique de tendresse et de sensualité. Oui, c'est à Verlaine que nous pensons, mais à un Verlaine sans misères, et qui ne connaîtra ni l'hôpital, ni l'absinthe, ni la conversion surtout. La détresse, le mal, la douleur, Renoir se refuse à les découvrir. Il ignore le péché, et son frère le remords. Pour lui, le monde n'est que chairs éclatantes, roses, eaux courantes et ciels bleus.

Les toiles de cette époque ne pourraient-elles pas, d'ailleurs, porter le titre d'un des recueils de Verlaine, *Fêtes galantes* ? Quelque chose pourtant va nous préciser la différence qui sépare les deux sensibilités. Pour composer ses *Fêtes galantes*, Verlaine, que blessent la vie et l'amour, a besoin de se transporter en un monde imaginaire, de style *rococo*, de peupler les charmilles et les bosquets de Léandres et de Colombines, d'user de déguisements, de masques et de fards. Une telle nostalgie est inconnue de Renoir. Ses *Fêtes galantes* seront retracées *dal vero*. Ses bosquets sont les lilas et les acacias de

Chatou et de Marly, les marronniers au-dessus de quoi s'éparpille la fumée du chemin de fer. Ses costumes ne sont que les modes de son époque, modes qui peu à peu nous deviennent charmantes : robes à large pékin, peignoirs à échelles de rubans, hautes coiffures, amas de cheveux dont les franges caressent le front et rehaussent l'éclat des yeux.

Dans les œuvres de cette époque, on voit, malgré la multiplicité des modèles, se dégager peu à peu le type féminin cher à Renoir. Ce sensuel est attiré par ce qu'il y a de plus brillant, de plus éclatant, dans le visage féminin : par les yeux et la bouche. Ne lui demandez pas de s'attarder à la courbe d'une joue, d'insister sur ce que la découpure de cette narine a d'individuel. A son avis, et le cas de portrait excepté, le visage tout entier ne sert qu'à mettre en valeur les yeux et la bouche. Il met toute sa science, et tout son plaisir, — n'est-ce pas pour lui la même chose? —, à les peindre. A les regarder tels qu'ils les retracent, on pense à des pierres précieuses et à des fleurs, au chatoiement de certains plumages. Voyez *A la Terrasse*, *Au Théâtre*, *La Pensée* (Collection Jules Strauss), *Le Déjeuner* (Musée de Francfort-sur-le-Main), *L'Ingénue* (Collection Alphonse Kann) Pour peu que l'on s'attarde devant l'une de ces toiles, on s'aperçoit que leur véritable sujet, leur centre expressif, ce sont les yeux et la bouche.

L'extraordinaire portrait de *Jeanne Samary* (1879, Collection Morosoff à Moscou) semble bien être le chef-d'œuvre de cette époque, l'œuvre qui résume le mieux la passion de Renoir pour un certain type de beauté féminine. N'ayant pas eu le bonheur de le voir, je cède la parole à M. Camille Mauclair, qui en a fait, dans son livre *L'Impressionnisme*, une description enthousiaste et qui fait envie : « Le visage, les épaules, la

gorge, les bras sont peints au couteau à palette; les yeux, les sourcils, la bouche, les narines s'y inscrivent au pinceau avec la précision des dessins japonais, on dirait presque avec du kohl, des cosmétiques et un bâton de rouge, tandis que les gants et la robe sont peints en pleine pâte. Les volants de la robe, blanc sur blanc, sont presque en relief. C'est d'une exécution à la fois étourdissante et naïve. C'est fait avec rien, c'est une improvisation de couleurs accumulées dans une sorte d'aveu de l'artiste qui ne sait pas imiter et qui invente, avec une ignorance transfigurée par un goût naïvement exquis. Il en sait peut-être moins long, dans l'art du trompe-l'œil des étoffes, qu'un Delaunay ou un Lefebvre, mais il va bien plus loin et bien plus haut, parce qu'il a plus de génie que d'acquit, et que son acquit, constamment renouvelé par la vie, ne l'emprisonne pas dans une stérile habitude. Là où un praticien de l'École eût peint une robe, correcte et capable de servir de modèle à une couturière, il a créé une sorte d'incrustation, de poème de la fanfreluche soyeuse vu voluptueusement par un œil de peintre sensitif et imaginatif, en harmonie avec la figure elle-même de l'attachante diseuse aux pâles boucles d'or ».

Mais le type féminin de Renoir se montre mieux dans les toiles qui ne sont pas des portraits, dans *La Place Pigalle* (1880, Collection du Prince de Wagram), par exemple, où l'on trouve déjà en germe les caprices de Bonnard. La femme de Renoir a le front bas, les yeux grands, le nez court et retroussé; ses lèvres grasses s'entr'ouvrent comme une fleur s'épanouit. On peut lui reprocher ce qu'elle a d'animal, ou l'en féliciter. Mais que son créateur sait bien mettre en valeur son charme puissant!

⊡

Ce type nous rappelle un peu celui de certaines femmes de Clodion, encore que celles-ci aient des traits plus fins, et plus spirituels. Mais le plus curieux, c'est que les visages que

Renoir retrace avec tant de ferveur, nous les verrons se modifier à mesure que l'artiste évoluera. Avec le temps, le museau provoquant des canotières, sans perdre ses caractéristiques profondes, les proportions de sa charpente, se convertira pourtant insensiblement en quelque chose d'encore plus beau, je veux dire le type magnifique qui sera celui des vingt dernières années de Renoir. Le front bombé, presque sphèrique, est toujours le même; aussi, le nez court et les lèvres grasses. Mais le nez ne se relèvera plus tant, et les lèvres dessineront une courbe à la fois plus sinueuse et plus nette. Devant un tel visage nous pensons à l'antique. Non pas à l'antique bâtard et exsangue des professeurs de dessin, mais à certains masques antiques, où quelque chose de sauvage subsiste sous la beauté et nous fait souvenir que dans la mythologie il n'y a pas place que pour Minerve, mais aussi pour le Grand Pan et pour sa suite, les Satyres, les Faunes, les Centaures et les Sirènes. Regardez plutôt les visages dans la frise Phigaléenne du Musée Britannique, ou cette tête d'Athènes, qui fait partie de la métope des Lions à Olympie. Il semble qu'un peu de cet antique-là subsiste dans les visages que peignit alors Renoir.

Renoir, à ce moment, ne se contente plus d'ailleurs des visages. Il se met à peindre des nus dans des intérieurs, des femmes dévêtues. Ces nus sont encore peu nombreux; celui qui figure dans la collection Stchoukine, à Moscou, date de 1875. Une belle fille grasse, à la gorge abondante, aux reins lourds, est assise parmi des linges. Une main rejetée sur l'épaule opposée, elle tourne vers le spectateur son visage placide que couronne une chevelure lustrée. Un tel corps, plein, ample, voilà ce qui hante les rêves de Renoir. On devine avec quelle volupté il a retracé la courbe que décrit le dos, courbe qui part de la nuque et s'enfle pour aboutir à la masse opulente des hanches. Elle est balancée par la ligne des bras et par celle de la cuisse; si bien que le corps pourrait être inscrit dans un

losange, dans un as de carreau, dont l'angle inférieur serait plus obtus que le supérieur, losange que surmonte la tête, pareille à un épi de faîtage surmontant un pignon. A certaines rondeurs, à la simplicité de ces volumes, il semble que l'on aurait pu prononcer le nom d'Ingres; mais le métier, l'esprit, tout est bien différent. L'apparition d'Ingres dans l'art de Renoir appartient à une phase nouvelle, où nous allons voir se produire un des plus curieux cas de conversion artistique.

⊡

L'évolution de Renoir, à ce moment de sa carrière, fut déclanchée par une série de chocs, dont l'intervention modifia l'artiste au point de l'amener à exécuter cette toile extraordinaire, *Les Grandes Baigneuses*. Je vais tâcher de les énumérer; il ne faut pas oublier que ce ne sont là que des points de repère, qui ne doivent pas nous abuser. En fait, rien n'est plus mystérieux que les causes qui orientent un artiste; aussi mystérieux que les causes à quoi un amour doit sa naissance. Quelques témoignages subsistent : confidences, lettres, événements. Mais comment savoir si les raisons les plus profondes nous sont parvenues?

En 1875, Renoir est chargé d'exécuter une copie de *La Noce Juive* de Delacroix. Non loin de son modèle se trouvait l'admirable *Portrait de Madame Rivière*, d'Ingres. Le peintre ne pouvait s'empêcher de jeter, de temps en temps, un regard sur la belle brune, si grasse et si tendre parmi ses mousselines, et dont le divan bleu fait si bien ressortir l'ambre transparent de la chair, les grappes noires de la chevelure. Certes, il subissait à ce moment le préjugé commun, qu'il y avait antagonisme entre les deux maîtres, qu'on ne pouvait à la fois admirer Ingres et Delacroix. Ou l'un, ou l'autre : il fallait choisir. Mais, malgré sa passion pour le peintre des *Femmes d'Alger*, Renoir était obligé de reconnaître qu'il existait des affinités spirituelles entre le vieux maître de Montauban et

lui-même. Ces rondeurs, ces beaux modelés simples, ce parfum de chair tiède..... Au critique qui, bien des années plus tard, lui demandait s'il se sentait une parenté avec Ingres : « Je le voudrais bien », avoua Renoir.

Quelques années se passent. Renoir exécute les plus belles toiles de sa période impressionniste. Ainsi que je l'ai dit plus haut, il se met à peindre davantage de nus. Je ne serais pas éloigné de croire que les difficultés que présente le nu, la forme du corps humain, l'éclat et le nuancé de la chair, contribuèrent à ébranler sa quiétude. Devant la simplicité d'un torse ou d'une cuisse, le talent qu'il dépensait à rendre le velouté d'une étoffe ou les irisations d'un satin demeurait, sinon impuissant, du moins insuffisant. Il fallait à l'artiste d'autres moyens ; mais lesquels ?

⊡

En 1880, Renoir part pour l'Italie, séjourne à Rome et à Naples. Il est ébloui par les fresques de Raphaël, la Farnésine notamment, et par ces délicieuses fresques de Pompéi, qui ne sont pas encore estimées à leur juste valeur. Les créatures opulentes dont Raphaël peupla les voûtes bleues de la Farnésine le transportèrent. « A Rome, confiait-il à M. Vollard, à la Farnésine, il y a, de Raphaël, une *Vénus*, qui vient supplier *Jupiter*; elle a des bras....., c'est délicieux ! On sent une bonne grosse commère qui va retourner à sa cuisine; ce qui faisait dire à Stendhal que les femmes de Raphaël sont communes et lourdes ! » Quant aux peintures de Pompéi, il en est si épris, que, nous raconte M. Albert André, « il essaya pendant quelque temps de ne peindre qu'avec de l'ocre rouge, de l'ocre jaune, de la terre verte et du noir ».

Ce que les fresques de Rome et de Naples enseignaient à Renoir, c'est comment, avec une gamme de tons limitée, et avec un procédé dont les effets le sont également — car au

point de vue des effets à tirer de la matière, il y a au moins autant de différence entre la fresque et l'huile qu'entre un clavecin et un orchestre moderne —, on pouvait quand même réaliser des œuvres magnifiques. Comment ? Par le volume, dont l'expression est le modelé. Le simple jeu de la lumière sur une surface, les rapports de clair et d'obscur qu'elle détermine, l'équilibre à conserver entre la valeur propre du ton local et les passages nécessaires pour exprimer le volume, voilà la leçon que Renoir apprit en Italie. Avant cette révélation, les toiles de Renoir, si exquises soient-elles, manquent de poids. La nature n'y est qu'un délicieux tissu irisé, qu'un souffle un peu trop fort suffirait à rompre.

Renoir n'était ni un ingrat ni un hypocrite et ne reniait pas ses maîtres. Aussi disait-il à M. Vollard : « Les fresques de la Farnésine, aussi, me passionnaient. Vous savez comme la peinture à fresque m'a toujours préoccupé; et j'avais lu, quelque part, que c'était là un premier essai de fresque à l'huile. » Si je ne fais erreur, Renoir confondait les peintures de la Farnésine avec les décorations des Loges du Vatican, qui, elles, sont peintes à l'huile. Mais poursuivons. « En réalité, je n'ai pas besoin de vous dire que, peintes n'importe comment, rien n'est plus délicieux que ces fresques là..... En quittant Rome, je pris le chemin de Naples. Vous n'avez pas idée du repos que ce fut pour moi, quand j'arrivai dans cette ville toute pleine de l'art de Pompéi et des Égyptiens. Je commençais à être un peu fatigué de cette peinture italienne, toujours les mêmes draperies et les mêmes Vierges. Ce que j'aime tant chez Corot, c'est qu'il vous donne tout avec un bout d'arbre. Et justement, c'était Corot lui-même que je retrouvais tout entier au Musée de Naples, avec cette simplicité de travail de Pompéi et des Égyptiens. Ces prêtresses dans leur tunique gris argent, on croirait tout à fait des nymphes de Corot. »

On s'étonnera peut-être d'une telle importance accordée aux peintures de Pompéi, aux *fresques*, si l'on veut les appeler ainsi, puisque la question de savoir si nous possédons là des fresques, ou des détrempes n'est pas encore définitivement tranchée. Assurément, il en est, dans le nombre, de médiocres. Mais, à côté de cela, quelles merveilles ! La *Médée*, l'*Hercule et Télèphe*, avec l'étonnant panier de raisins et de grenades, et le jeune Pan couronné d'herbes, le *Portrait du boulanger Proculus et de sa femme*, *Chiron et Achille*, dont la silhouette oblique se détache sur un fond de moulures architecturales, avec une telle science.....

Remarquons que ces peintures présentaient à Renoir une manière de peindre exactement opposée à celle qu'il pratiquait jusqu'alors. A Pompéi, nulle atmosphère, nulle tentative pour exprimer les jeux de lumière, les qualités diverses de la matière, chairs, étoffes, etc. Tout est sacrifié à la forme; et cette forme s'exprime par des rapports de ton, par eux-mêmes très simples mais très expressifs, et qui prouvent, chez ces artistes anonymes, un œil très fin, une intelligence lucide, ou, pour le moins, les restes d'excellentes traditions.

Pour en finir avec les leçons que Renoir tira d'Italie, ne pouvons-nous pas supposer, sans heurter la vraisemblance, et encore qu'il n'existe point là-dessus de témoignage formel, que les deux grandes collections d'antiques, celle de Rome et celle de Naples, aient eu également de l'influence sur lui? « Lorsque j'étais gamin, disait-il à M. Albert André, j'entrais souvent dans les galeries de sculpture ancienne, sans savoir pourquoi d'ailleurs, peut-être parce que je traversais les cours du Louvre tous les jours, que ces salles étaient d'un accès facile et qu'il n'y avait jamais personne. Je restais là des heures, rêvassant..... »

Il est assez vraisemblable que les marbres du Vatican, et surtout ceux de Naples, aient rappelé à Renoir, à ce moment

préoccupé et inquiet, de quelle importance était la forme, et comment les anciens avaient su la traduire.

Au cours de son voyage en Italie, Renoir exécute diverses toiles. A Naples, il peint une *Baigneuse* (1881. Collection Durand-Ruel), où l'évolution de son talent déjà se manifeste. Assise, et ses cheveux répandus sur son dos, la jeune femme nous éblouit par l'éclat invraisemblable de sa peau blanche et rose, de sa chevelure d'or, de ses yeux d'enfant. A peine quelques ombres sous le sein, au pli de l'aine, sous le bras. Tout baigne dans une lumière d'une pureté surnaturelle.

⊡

La métamorphose se poursuivait lentement. Non sans que l'artiste s'en rendit compte. « Vers 1883, confiait-il un jour à M. Vollard, il s'est fait comme une cassure dans mon œuvre. J'étais allé jusqu'au bout de « l'impressionnisme », et j'arrivais à cette constatation que je ne savais ni peindre, ni dessiner. En un mot, j'étais dans une impasse. » Condamnant les méthodes employées jusqu'alors par lui et ses camarades, il reconnaissait que « dehors on a une variété de lumière plus grande que la lumière de l'atelier, toujours la même, mais précisément, dehors [on est] pris par la lumière; [on n'a] pas le temps de s'occuper de la composition; et puis, dehors, on ne voit pas ce qu'on fait ».

La remarque est importante, car elle détruit ce que des apologistes trop pressés nous avaient présenté comme une des conquêtes de l'impressionnisme, le travail en plein air. Que de louanges ne reçut-il pas vers 1870-1890, ce fameux plein-air, et par contre que de critiques et que d'insultes furent adressées à l'atelier, à sa « glaciale » lumière du Nord ! Ces enthousiasmes nous valurent tant de tableaux « clairs », auxquels un usage immodéré de l'essence donnait tout d'abord un mat agréable, et plus tard, un aspect crayeux et sans corps. De jeunes échappés de l'École des Beaux-Arts, espérant se

mettre à la mode, adoptaient le plein-air avec les ombres bleues, comme ils adoptaient le haut-de-forme à bords plats et les cheveux coupés en frange sur le front. On rencontre quelquefois une de leurs toiles dans un musée de province, une « grande machine » à sujet moderne, blafarde, maigre de matière, et qui semble due à la collaboration d'un photographe et d'un peintre de panoramas.

Renoir avait vu juste. Le travail en plein-air, par la variation perpétuelle de l'effet lumineux, n'offre à l'artiste que deux solutions : ou bien n'exécuter qu'un croquis, qu'une note, qui servira d'aide-mémoire, ou bien, comme Cézanne, non pas copier l'effet, mais peindre en le consultant librement, n'avoir recours à lui que lorsqu'on ne peut faire autrement. La seconde méthode est singulièrement risquée, et suppose une personnalité forte; la première est préférable. L'exemple de Monet et de Sisley justifie d'ailleurs Renoir. Pour délicieuses et véridiques que soient leurs toiles, elles ne demeurent que des notations, et en ont, avec l'instantanéité, la fugacité. Comparez-les à ces paysages d'autrefois, dûs à la collaboration de l'artiste et de la nature, et quelquefois entièrement composés à l'atelier. Qu'ils sont plus permanents et plus stables ! Pour ma part, il ne me semble pas que le sentiment de la nature y soit moins fervent. Car la nature, ce n'est pas seulement le rayon capricieux qui illumine des vitres lointaines pour s'éteindre aussitôt, ni le nuage qui passe sur le soleil et farde de bleu tout le paysage. C'est davantage, quelque chose de plus profond et de plus intense. Les chênes qui cachent à demi la lune qui « baigne » dans le *Saint Jérôme* de Titien au Louvre, les palmes, les frondaisons et les eaux miroitantes dans la *Fuite en Égypte* de Tintoret à San Rocco, les nobles ondulations des forêts et des coteaux d'un Poussin, la majesté d'un couchant de Claude Lorrain, tout cela ne vaut-il pas les éphémères fusées des impressionnistes? Et pour quelques nuances fugitives que ces derniers ont saisies au vol,

n'ont-ils pas abandonné d'autres richesses, et de plus précieuses ?

Écoutons une autre leçon, celle de Degas. Il disait à Zuloaga : « Au moins, vous, vous ne mettez pas d'air dans vos toiles », et à Jacques Blanche : « Il ne faut pas peindre d'après nature ». Il déclarait à Jeanniot : « Voilà votre erreur. Vous avez voulu rendre l'air du dehors, l'air qu'on respire, le plein air. Eh bien ! Une peinture, c'est d'abord un produit de l'imagination de l'artiste, ce ne doit jamais être une copie. Si ensuite il peut y ajouter deux ou trois accents de nature, évidemment, ça ne fait pas de mal. L'air qu'on voit dans les tableaux de maître n'est pas de l'air respirable. »

L'accord de ces deux maîtres, dont on ne pourra nier qu'ils aient passionnément aimé la nature, était à souligner. Leur témoignage prouve que les anciennes méthodes n'étaient pas si mauvaises.

⊡

Un autre aveu de Renoir est aussi à retenir : « Je vous ai parlé de ma grande découverte, vers 1883, disait-il un jour à M. Vollard, que seul vaut pour un peintre l'enseignement des musées. J'avais fait cette découverte en lisant un petit livre trouvé par Franc-Lamy, dans une boîte, sur les quais, le livre de Cennino Cennini, qui donne de si précieuses indications sur la façon de procéder des peintres du XV^e^ siècle. »

Ce petit livre, c'était le *Traité de la Peinture de Cennino Cennini, mis en lumière pour la première fois avec des notes par le Chev. G. Tambroni. Traduit par V. M., Paris et Lille, 1858.* L'auteur, ou plutôt le traducteur, qui se cachait modestement sous ces initiales V. M., n'était autre que Victor Mottez, un des élèves préférés d'Ingres, et dont on peut voir au Louvre le magnifique portrait de sa femme, peint à fresque sur un mur d'atelier, à Rome. Dans son étude sur *Les Élèves d'Ingres*, contenue dans son livre *Théories*, M. Maurice Denis donne sur

Mottez d'intéressants détails. Comme Renoir, Mottez avait été pris par les peintures de Pompéi, et en avait fait des copies qui sont à l'École des Beaux-Arts. Mais ce qui l'avait surtout passionné, c'était la fresque telle qu'on l'avait pratiquée au Moyen-Age. Guidé par Cennino Cennini, dont il s'était fait comme on l'a vu le traducteur, il exécuta, à Saint-Sulpice, à Saint-Germain-l'Auxerrois, à Saint-Séverin, des fresques dont l'état de délabrement n'empêche pas de distinguer le mérite et la beauté.

Dans son *Traité*, Cennino Cennini, obscur élève de Giotto dont pas une œuvre ne nous est parvenue, nous expose en détail tout ce qu'il était nécessaire de savoir à un peintre de son temps : comment dessiner et comment préparer les papiers, les différentes couleurs et comment les broyer, l'art de peindre à fresque et à la détrempe. Le livre est précieux à cause des renseignements qu'il nous donne; mais il n'est pas moins précieux par le fait qu'il nous restitue l'état d'esprit d'un artiste du temps de Giotto. Que n'avons-nous un Cennini pour chacune des grandes époques picturales?

On comprend que Renoir en ait été enthousiaste, au point d'en subir l'influence. Il me semble difficile qu'on reste insensible à ce petit fait. A près de cinq cents ans de distance, le cahier de recettes du vieux Cennini, terminé par lui, suppose-t-on, dans la prison pour dettes de Florence, émeut un impressionniste français, un de ceux dont les panégyristes affirmaient qu'ils apportaient un art inconnu du passé, et détermine en lui une orientation nouvelle.....

Orientation qui se fit, tout d'abord, avec une hâte un peu inconsidérée. « Je dois avouer, disait Renoir à M. Vollard, que certaines de mes peintures de ce temps ne sont pas très solides, parce que, tout entier à mes recherches de fresques, j'avais imaginé d'enlever l'huile de la couleur. La couleur devenait alors trop sèche, et les couches successives de peinture adhéraient mal. Je ne savais pas encore, à ce moment-là,

cette vérité élémentaire que la peinture à l'huile doit être faite avec de l'huile. Et, bien entendu, aucun de ceux qui avaient établi les règles de la peinture « nouvelle » n'avait songé à nous donner ce tuyau précieux. Ce qui me poussait, encore, à ôter l'huile de ma couleur, c'est que j'étais également préoccupé de trouver un moyen d'empêcher la couleur de noircir; mais je devais découvrir plus tard que c'est précisément l'huile qui empêche la couleur de noircir; seulement, il faut savoir manier l'huile.

« Je fis aussi, à cette époque, des peintures sur ciment, mais sans pouvoir davantage dérober aux anciens le secret de leurs inimitables fresques. Je me rappelle encore certaines toiles où les moindres détails ont été préalablement dessinés à la plume avant d'être peints, des choses d'une extraordinaire sécheresse, tant je cherchais à être précis, toujours par haine de l'impressionnisme. »

⊡

Trente ans plus tard, Renoir devait préfacer une réédition du *Traité* de Cennino Cennini, publié à la librairie de l'*Occident*, par les soins de M. Henry Mottez, avec l'aide de Maurice Denis (1). Sa préface est bien intéressante. Renoir y fait l'éloge des traditions, du travail collectif, de l'apprentissage artistique tel qu'il était conçu autrefois, du sentiment religieux en tant que générateur de l'art. Ces quelques pages durent paraître bien « réactionnaires » à certains admirateurs de Renoir et de l'impressionnisme.

L'enthousiasme de Renoir, toutefois, l'emportait quelquefois un peu loin. Un jour, à une question de M. Vollard, il répliqua : « Le progrès en peinture, certes, non, je ne l'admets pas ! Aucun progrès dans les idées, et aucun, non plus, dans

(1) Une nouvelle édition vient de paraître chez Rouart et Watelin (1922).

les procédés. Tenez, j'ai voulu, un jour, changer le jaune de ma palette, eh bien ! j'ai pataugé pendant dix ans. Au total, la palette des peintres est restée la même que celle des peintres de Pompéi, en passant par Poussin, Corot, et Cézanne : je veux dire qu'elle ne s'est pas enrichie. Les anciens employaient les terres, les ocres, le noir d'ivoire, avec lesquels on peut tout faire. On a bien essayé d'ajouter quelques autres tons; mais comme facilement on aurait pu s'en passer ! Ainsi je vous ai parlé de la grande trouvaille qu'on a cru faire en substituant le bleu et le rouge au noir; mais combien ce mélange est loin de donner la finesse du noir d'ivoire, qui, en outre, n'oblige pas le malheureux peintre à chercher midi à quatorze heures ! Avec une palette restreinte, les peintres anciens pouvaient faire aussi bien qu'aujourd'hui (il faut être poli avec ses contemporains), et, à coup sûr, ce qu'ils faisaient était plus solide. » Une autre fois, comme M. Vollard s'écriait : « Quelle chance ont les peintres modernes, toutes ces couleurs que les anciens ne soupçonnaient pas ! » — « Heureux anciens, lui répondit Renoir, qui ne savaient servir que des ocres et des bruns ! Ah ! il est joli, le progrès ! »

Il y aurait là bien des points à rectifier. Les couleurs employées par les anciens n'étaient pas toutes excellentes, et la chimie moderne, si on lui doit les couleurs synthétiques, — qui d'ailleurs ne sont pas toutes à rejeter, — nous a donné également d'excellentes couleurs, dont l'éclat et la solidité ne laissent rien à désirer. Jamais Renoir n'eût pu, avec la palette du peintre de Pompéi, rendre ces citrons, ces oranges, ces roses, ces glaïeuls et ces tulipes, dont il combinait de si savoureuses natures-mortes. D'ailleurs, si elle était suffisante, que ne l'employait-il? Il le fit bien, mais l'abandonna. De la part d'un peintre qui a tant usé de la garance, et avec un tel bonheur, de telles déclarations sentent l'ingratitude.

Madame Rivière, la Psyché de la Farnésine, la Médée de Pompéi, le vieux Cennino Cennini, la propre conscience de l'artiste, autant de solliciteurs qui pressent l'artiste; que leur répondra Renoir? Il leur répond par la grande toile des *Baigneuses*, à quoi il travailla pendant trois ans, et qui dérouta ses plus fidèles partisans. De grands dessins et de nombreuses études l'avaient préparée. Ils sont d'un accent et d'une précision impitoyables, et montrent toutes les étapes par où devait passer l'œuvre. Dans le tableau définitif (1885. Collection Jacques-Émile Blanche), il ne demeure plus que trois figures, car les deux petites que l'on entrevoit à droite ne comptent presque pas. De ces trois figures, la première, assise, se renverse en arrière, et tâche d'éviter les gouttes d'eau que fait jaillir sur elle la seconde, qui est enfoncée dans l'eau presque jusqu'aux hanches. La troisième, écartant sa robe, découvre son corps opulent et domine la première.

Quel tête-à-queue a fait Renoir! La forme humaine, qu'il traitait jusqu'alors de façon si frémissante, si moelleuse, voilà qu'il l'inscrit dans des limites nettes. La matière est lisse, polie, éclatante, semblable à un émail. La couleur rappelle l'ivoire, le rose de certaines porcelaines de la Chine ou de certains coquillages, le bleu dur des turquoises ou des faïences persanes. Une lumière crue, la lumière parfaitement pure des altitudes, illumine ces masses quasi-cristallines, traitées presque sans ombres, et modelées autant que possible dans le clair. « Ses *Baigneuses*, dit M. Camille Mauclair, sont modelées au pinceau dans une pâte étalée au couteau, aussi grasse que la chair elle-même, nourrie par couches successives, ayant le poli et la consistance du kaolin; jamais le « blaireautage » de M. Bouguereau n'en dépassa la nacrure, le lissage, et cependant cela n'a rien de fade, ni de blême, et ces chiars ne sont pas en porcelaine, elles n'ont rien de « léché », à cause des cernures précisées des silhouettes, à cause de la vérité des volumes, à cause de la liberté des gestes et de tout ce qu'il y a

de sous-entendu dans la féminité du poème de ces jeunes torses, étrangers aux postures académiques. La netteté des valeurs permet la mièvrerie des chairs d'un rose pâle. »

Inévitablement, devant ce tableau, on pense à Ingres, et au *Bain Turc*. En réalité, la comparaison demeure quasiment impossible. Malgré un sujet analogue, et l'influence de l'aîné sur le cadet, les deux toiles n'ont que peu de ces points de contact qui permettent de confronter deux œuvres d'art, quelquefois pourtant bien différentes. Elles semblent chacune conçues dans un monde distinct. L'une, étouffante, grouillante, molle, exhalant une odeur de sueur et de renfermé; orientale, mais sans aucun exotisme, audacieuse et pourtant bourgeoise, Louis-Philippe, même. Oserais-je l'avouer? Il y a des moments où le *Bain Turc* me semble être la matérialisation d'un rêve érotique de Joseph Prudhomme..... L'autre, éclatante, aérée, dure, c'est la santé et la vie même. Elle évoque une antiquité préhomérique, tant est fraîche et sauvage l'ingénuité qui s'en dégage; ingénuité bien plus intense et bien plus authentique que celle de Gauguin. Il semble que Renoir nous y ait restitué l'antique le plus pur, qu'il soit arrivé, comme jamais on ne l'avait fait jusqu'à lui — hormis Raphaël dans son magnifique étal de la Farnésine, où la chair est plus lourde que nature — à dépouiller l'antique de tout ce qu'il comporte totalement pour nous de traditions, d'esthétismes, de conventions; que, spontanément, par la seule puissance de son génie, l'artiste soit parvenu à dépeindre ce que Baudelaire appelle « la candeur de l'antique animal ». Qu'on compare, pour faire la preuve, les *Baigneuses* au bas-relief de Girardon, d'ailleurs délicieux, dont l'artiste s'inspira.

Cette période de la carrière de Renoir, période que l'on appelle *ingresque* pour la commodité du discours, prouve deux choses. D'abord que le génie ne perd jamais à subir une

influence ; ensuite qu'il tire profit des nourritures qui paraissent devoir lui être le plus contraires. Si le peintre du *Moulin de la Galette* et de la *Balançoire* avait dit à ses amis : « Je vais me mettre à l'école d'Ingres », nul doute qu'ils n'auraient poussé des cris, qu'ils ne l'auraient supplié de n'en rien faire, l'assurant qu'il y gâcherait tous ses dons. Et pourtant, comme on va le voir, ce prodigieux enrichissement, ce développement qui fit de lui plus qu'un peintre exquis, il le doit à cette contrainte qu'il s'est imposée. Sans cette saison à Montauban, Renoir ne serait peut-être pas devenu le grand artiste qu'attestent les trente dernières années de sa vie.

Il était impossible d'ailleurs qu'Ingres absorbât Renoir tout entier. Tous deux ont la passion du corps féminin ; mais que Renoir est plus sain, plus naturellement antique ! Composé bizarre de contradictions, de rouerie et de naïveté, de dogmatisme et de passion, de science et de maladresse, Ingres demeure un singulier pot-pourri. N'exigez pas qu'il rende à la nature le culte que lui voue Renoir avec tant d'abandon. Devant elle, Ingres hésite, cède aux scrupules, se complique de fanatisme pour Raphaël, de peurs maladives de Rubens et du reflet. Cette complexité, justement, lui permet, si étrange que ce soit, de servir de point de contact entre deux artistes pourtant bien différents, Degas et Renoir.

Les autres œuvres de l'époque ingresque portent toutes la marque de la dureté et de la crudité, à condition que l'on dépouille ces deux mots de ce qu'ils ont de péjoratif. Car, une fois de plus, Renoir déconcerte l'analyse. Ayant modifié à ce point sa manière, ayant remplacé ses qualités de chatoiement et de morbidesse par ce qui en est exactement l'inverse, il demeure pourtant lui-même et ne cesse point de faire preuve du plus étonnant talent.

Sa grande toile, *Les Enfants Bérard* (1884. Galerie natio-

nale, Berlin), le démontre bien. Ainsi que dans les *Baigneuses*, mais avec plus de risque encore, puisqu'il ne s'agissait plus de nus, mais de jeunes filles vêtues et rassemblées dans un intérieur, la franchise extraordinaire des tons aboutit à une harmonie parfaite. Les couleurs les plus éclatantes dont un peintre puisse disposer, l'orange, le rouge, le vert-pomme, le rose, exaltées encore par un bleu de lapis, y sont étalées presque sans nuances. L'importance de cette toile se révèle encore à ceci, qu'elle contient, en germe, une part de l'art de Maurice Denis — comparez-la au *Portrait de famille* (1902) de Denis — et une part également de l'art, frais et joyeux, de Madame Marval et de Jules Flandrin.

Une autre *Baigneuse* (1885. Collection Durand-Ruel) procède de la même méthode. Elle est vue de dos, et noue sur sa nuque sa toison épaisse. Une ligne précise la cerne, délimite ces formes charnues et robustes. Mais, dans deux autres toiles de l'année suivante, les recherches de Renoir semblent s'exaspérer encore, aller jusqu'à l'extrême dans l'harmonisation des tons acides. *La Mère et l'enfant* (1886. Collection du Prince de Wagram) est une œuvre irritante, et qui pourtant séduit. Le mystère de l'allaitement y est glorifié avec une sorte de frénésie. Tout n'est que rondeurs, sphères, et les corps n'y semblent plus que des fruits, pesants et gorgés de sève, et mûrissants sous l'ardent soleil. Enfin, il faut citer encore *La Partie de volant* (1886. Collection Durand-Ruel), où Renoir paraît avoir voulu accumuler les accords de couleur les mieux capables de faire grincer les dents du spectateur. Ajoutez que les cinq femmes qui y figurent sont isolées, ne font pas corps avec le paysage; et puis ces toilettes ridicules, ces tournures, ces tailles que déforme le corset à la mode du temps; ces chapeaux qui font penser à un panier renversé à, un seau à charbon..... Qu'importe? Renoir a retracé ces modes, ridicules il est vrai, mais pour peu de temps encore, avec la patience naïve d'un Masolino ou d'un Pisanello

copiant fidèlement les fronts rasés et les toques aux plis nombreux d'un Gonzague ou d'un Malatesta. Et malgré tout, il se dégage de ce tableau, incomplet mais savoureux, un charme indéfinissable.

D'autres œuvres un peu postérieures n'offrent plus la même sécheresse de dessin, mais continuent d'étonner par leur couleur singulière. Elles semblent être pour Renoir des expériences, les fruits d'une phase de tâtonnements, par quoi il cherche à passer de sa période ingresque à une autre, où il pourrait utiliser tout ce qu'il avait acquis, tout en s'accordant plus de libertés. Cela se lit dans la *Fillette à la gerbe* (1888. Collection Durand-Ruel), harmonie, tapageuse mais charmante, de bleu, de rouge et de jaune, ainsi que dans *Les Filles de Catulle Mendès* (1888. Collection du Prince de Wagram), dans l'énigmatique *Portrait de Madame de Bonnières* (Collection Vollard), où l'expression du visage souffreteux est rendue avec une intensité si captivante.

Mais Renoir est trop capricieux pour s'emprisonner dans une formule. Au même moment, il exécutait quelques toiles, dont les *Fillettes au piano* (Musée du Luxembourg) sont l'exemple le plus connu. La matière y est d'une fluidité extrême, et les tons délavés fondent les uns dans les autres, réalisant des harmonies, qui, sans le talent de l'artiste, nous paraîtraient bien sucrées. « Leur coloris, dit Camille Mauclair, est étrange. Il se joue dans des harmonies presque fausses, le piano est de palissandre veiné, violacé, et presque groseille, les tons groseille, citron, vert acide et rose turc se répètent dans tout le tableau, les cheveux de la fillette assise sont d'or jaune, l'ameublement du salon à demi démasqué au fond par une tenture est d'un orientalisme quasi criard. L'ensemble donne l'impression de bonbons, de crème, de nougats et de

pralines, et cependant, par une véritable gageure du capricieux coloriste, rien de tout cela n'est fade. »

Vers cette époque, et peut-être influèrent-elles sur sa manière de peindre à l'huile, Renoir exécute d'assez nombreuses aquarelles. Elles comprennent des croquis de jeunes paysannes, et surtout de nombreuses études de paysage, vues de l'Étang de Berre et des Martigues. N'y cherchez pas les moyens habituels aux professionnels de l'aquarelle. Pas d'effets de bravoure, d'heureux hasards, de flaques mouillant le *whatman*. Non, mais un entrelacs, un filet de petits coups de pinceau qui couvre le papier. Renoir multiplie les touches, les répète, et réalise ainsi une vibration extraordinaire. Il obtient de cette façon le chatoiement des broderies au passé; un scintillement doux et comme prolongé, la résonance d'une cloche d'argent. Le tout est conçu dans une gamme bien à lui, réduite aux trois couleurs primaires, vermillon, azur et or. Avec un clavier aussi restreint, il réalise les harmonies les plus rares.

⊡

Peu à peu, Renoir revient à la peinture enveloppée d'avant la période ingresque. Mais la phase des *Baigneuses* n'aura pas été inutile. Car désormais, sous les touches fondues, pressées, on retrouvera le solide dessin des *Grandes Baigneuses*, leurs amples volumes. Voilà où se précise la différence entre ces deux périodes de l'art de Renoir, la première et la troisième. Autrefois Renoir jouait de la couleur pour le plaisir de la couleur. Il combinait des harmonies, afin de récréer son œil subtil et gourmand. Aujourd'hui, il a reconnu que la couleur ne devait pas régner en souveraine, mais servir, servir à expliquer la forme, à la mettre en valeur. Que telles soient désormais ses préoccupations, la preuve en est au fait qu'il n'exécute plus guère que des nus et abandonne les sujets de la vie quotidienne, les portraits exceptés. Encore ses portraits ne sont-ils

le plus souvent que des variations sur le thème du visage féminin. Ne lui demandez pas de retracer fidèlement le visage et l'expression du modèle; la ressemblance et la vérité psychologique sont les moindres de ses soucis.

Dorénavant, il ne cessera plus de peindre ses nus majestueux, gonflés de sève, étalant leurs formes charnues et leurs membres pareils à des colonnes. Son type féminin s'offre à nous dans sa perfection. La femme de Renoir est grasse, avec le torse long, les hanches lourdes, les reins puissants, les jambes un peu courtes. Les bras massifs sont d'une seule venue depuis l'épaule, et se rétrécissent brusquement au poignet. Renoir ne craint pas les attaches fortes. « C'est si joli à peindre, disait-il, des mains de femme, mais des mains qui se livrent aux travaux du ménage. » D'ailleurs, le modèle ne lui sert que peu. « Il n'est là que pour m'allumer, me permettre d'oser des choses que je ne saurais pas inventer sans lui, et me faire retomber sur mes pattes, si je me fichais par trop dedans. » Et il ajoutait : « Il faut avouer que je ne suis pas difficile. Je m'accommode fort bien du premier cul crotté venu..... pourvu que je tombe sur une peau qui ne repousse pas la lumière. » « Un modèle nouveau, nous dit M. Albert André, le trouble, le gêne un peu. Il ne se sent pas à l'aise pour travailler, mais souvent n'ose le renvoyer. Il se met alors sans rien dire à peindre dans un coin de sa toile une rose ou bien les vêtements qui traînent sur une chaise, pendant que la fille, sans se douter de son inutilité, continue à poser.

⊡

Par leur opulence, ses nus, où jamais le squelette n'apparaît sous la chair dense, ont parfois déconcerté. Le public, habitué aux mannequins exsangues des peintres académiques, s'étonnait devant une telle sensualité. Il faudra revenir sur la sensualité de Renoir, car la question mérite d'être étudiée. Pour nous en tenir au domaine de l'esthétique, remarquons

qu'il peut invoquer de grands précédents : certains Vénitiens, Palma le Vieux, Sébastien del Piombo et Paris Bordone, Rubens et Jordaëns. Et puis, si quelquefois ses formes sont un peu trop engorgées, que leur matière est lumineuse et fleurie ! On pense aux apostrophes les plus exaltées de la poésie orientale, à ces courts poèmes dont étincellent les *Mille et Une Nuits* (1) :

« On la dirait formée de perles liquides; car ses membres sont si polis qu'ils réfléchissent la lune de son visage, et paraissent eux-mêmes formés de lunes à leur tour.....

« A voir sa taille droite et fine et sa croupe monumentale, on la prendrait pour un roseau enfoncé dans un monticule de sable mouvant !.....

« Des joues doucement modelées qu'avive une pourpre légère, aurore levée sur un champ d'un tendre blanc de perle.....

« Deux bras remplis d'une chair ferme, délicieux d'embonpoint; deux avant-bras où l'on ne sent pas d'os, où l'on ne touche pas de veines; des phalanges et des doigts dont rougiraient d'envie les dattes sur les branches.....

« Le dos ! ô gracieux sillon de ce dos qui aboutit à la taille svelte si flexible, oh oui ! si fragile qu'il a fallu toute la puissance de la divinité pour y maintenir, attachée, cette croupe si considérable !..... »

Si, dans cette dernière période, la couleur est la servante du modelé, elle n'en est pas moins riche. Au contraire; d'une palette moins variée que lorsqu'il peignait le *Moulin de la Galette*, Renoir tire maintenant des effets plus étonnants encore. Sa touche se rompt, se divise, baigne dans l'huile. M. Albert André a exposé, avec l'exactitude qu'il fallait attendre d'un peintre, la manière dont Renoir peignait :

(1) Traduction du Docteur J.-C. Mardrus.

« Il attaque sa toile, lorsque le sujet en est simple, en traçant au pinceau, généralement avec du brun rouge, quelques indications très sommaires pour voir les proportions des éléments qui constitueront son tableau. « Les volumes..... », dit-il avec un petit air narquois.

« Puis tout de suite, avec les tons purs délayés à l'essence, comme s'il procédait à l'aquarelle, il frotte rapidement la toile et on voit apparaître quelque chose d'imprécis, d'irisé, les tons coulant les uns dans les autres, quelque chose qui vous ravit avant même qu'on ait compris le sens de l'image.

« A la seconde séance, lorsque l'essence est un peu évaporée, il revient sur cette préparation, procédant presque de la même façon, mais avec un mélange d'huile et d'essence et un peu plus de matière colorante.

« Il éclaircit les parties qui doivent être lumineuses, en mettant directement sur la toile du blanc pur. Il renforce les ombres et les demi-teintes, de la même manière, directement sur la toile. Il ne fait presque pas de mélanges de tons sur la palette, qui n'est couverte que de petites virgules huileuses de tons presque purs. Peu à peu il précise les formes; quelques touches encore..... et on voit surgir du brouillard coloré du premier état les formes douces et rondes sur lesquelles brillent des éclats de pierreries et qu'enveloppent des ombres transparentes et dorées. »

Il convient d'insister sur la technique de Renoir, parce qu'elle a une grande importance, et par elle-même, et par la place qu'elle mérite de tenir dans l'évolution de la peinture à l'huile. Sans entrer dans des explications trop compliquées, on peut exposer la question à peu près ainsi. Les couleurs employées dans la peinture à l'huile peuvent être appliquées sur la toile de deux façons : en opacité ou en transparence. Jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, tous les peintres employaient

les *glacis*, c'est-à-dire les tons transparents, en proportion plus ou moins grande, mais toujours en bien plus grande proportion que les tons opaques. Ceux-ci étaient en général réservés aux dessous, et l'artiste revenait par-dessus eux avec des glacis. Qu'une telle méthode permit d'obtenir d'admirables effets, il suffit de rappeler aux profanes l'exemple des jeux de couleur que produit une étoffe transparente, tulle ou mousseline, posée sur une étoffe opaque d'une couleur différente. Les plus grands peintres tirèrent de cette méthode des effets merveilleux : il suffit de citer Rubens, Watteau, Rembrandt et Goya. Mais peut-être Titien est-il celui qui sut le mieux les utiliser. Selon Boschini, Titien, après avoir ébauché sa toile par masses, la laissait de côté pendant plusieurs mois. Il la glaçait ensuite entièrement, frottant la couleur sur la toile avec ses doigts. Grâce à cette méthode, sa peinture acquérait cette fleur qui, malheureusement, a bien des fois disparu sous les mains des restaurateurs.

Mais David alors survint, qui abolit les traditions, détruisit le métier, réduisit la peinture à une sorte de schéma, d'où tout effet de matière était banni. Comme le disait Delacroix, la peinture de David n'a pas d'épiderme. Les Anglais, eux, avaient conservé les traditions. Vers 1830, le renouveau d'intérêt qui porta les artistes vers les Vénitiens et Rubens, et qui s'appuya sur l'exemple des Anglais, rétablit peu à peu les bonnes méthodes. On sait comment Delacroix les développa, les enrichit, et les porta à un tel point de complexité et d'efficacité, que ses dernières toiles tiennent presque de l'aquarelle. Malheureusement, pendant ce temps, l'Institut et l'École des Beaux-Arts, héritiers de David et plus tard d'Ingres, réduisaient le métier à quelques recettes abâtardies.

Vers la fin du Second Empire, les jeunes peintres subirent surtout deux grandes influences, celle de Courbet et celle de Corot. Or, Courbet ne peignait qu'au couteau, et sa peinture, une des plus opaques qui soient, ne s'inquiète jamais de la

transparence. Corot, autodidacte de génie, s'était formé, pour son propre usage, un métier très simple où les glacis n'intervenaient pas. Les impressionnistes partirent de Corot et de Courbet. De plus, l'obligation à laquelle ils se soumettaient, de ne peindre que d'après nature, les condamnait à une technique très simple, d'où toutes les difficultés que comportent les glacis et les reprises étaient supprimées.

Il y a autre chose encore, qui dépasse la technique et appartient au domaine de l'optique. On sait que la peinture repose sur les *valeurs*, c'est-à-dire sur les rapports respectifs du blanc et du noir et de leurs intermédiaires. Or, si un tableau est conçu en tons opaques, les valeurs n'en seront plus identiquement les mêmes, si on le conçoit en tons transparents. Il y a là deux visions distinctes et qui s'excluent. Essayez d'imaginer la même œuvre, réalisée d'abord au moyen d'opacités, à la colle ou à la détrempe, ensuite au moyen de transparences, à l'aquarelle par exemple : c'est impossible. Dans la première hypothèse, chaque ton joue, par lui-même et par ses voisins, mais uniquement par sa surface. Dans la seconde, il joue de la même façon, mais en outre, par ceux qui sont en dessous de lui. En outre, dans ce que j'appellerai le tableau opaque, le plan du tableau est à la surface, au point de contact de l'atmosphère et de la pâte colorée. Dans le tableau transparent, il est sous la pâte colorée, sur le fond blanc de la toile ou du panneau, dont le rôle, nul dans le cas précédent, est dans ce cas-ci primordial. Cela est relativement peu visible dans une aquarelle ou dans une fresque, où la couche de couleur est excessivement mince, mais l'est nettement dans une peinture à l'huile

⊡

A part les œuvres de ses débuts, Renoir eut toujours le goût d'utiliser les transparences. Pendant la période impressionniste, il les employait comme renfort, comme adjuvant des opacités, en touches superficielles, en accents, ou bien

en nappes dégradées sur les fonds, ou bien pour rendre le satiné ou le velouté d'une étoffe. A partir de 1890 il ne se sert plus que de glacis, élabore son tableau par transparences successives. La toile blanche sur laquelle il peint n'est jamais dissimulée et transparaît presque partout. Le peu d'empâtements dont il use, il les réserve pour les lumières. Les toiles de cette période rappellent absolument, par leur technique, les derniers tableaux de Delacroix.

Que Renoir ait eu raison, ses œuvres le prouvent. Avec l'âge, la matière en devient admirable. Les couches de couleur, ayant été posées peu à peu, et minces, ont eu tout le loisir de jouer, sans tressaillements ni craquelures. Jamais notre œil n'est rebuté par l'aspect plâtreux qu'ont tant de toiles de Monet, de Sisley et de Pissarro. Quelques centimètres carrés d'un tableau de Renoir nous évoquent les substances les plus rares. Si belles que soient certaines matières opaques, les marbres, le lapis, le corail, les plus belles ne sont-elles pas celles où le regard ne se brise pas à la surface, mais pénètre, les pierres précieuses, les nuages, les fleurs, la chair humaine? Car la pulpe des fleurs et celle du corps humain ne sont pas opaques ; et Renoir savait ce qu'il disait, quand il exigeait d'un modèle que sa peau « ne repousse pas la lumière ». Le vitrail, si l'on en supprime la transparence, que reste-t-il ? Un procédé barbare, un assemblage de tons uniformes, où toute variation de ton est impossible

⊡

La méthode des transparences offre mille difficultés, difficultés accrues par l'oubli des traditions. Le tableau doit être exécuté graduellement, en évitant de trop modifier l'ébauche primitive. Il faut craindre les embus, les gerçures. A ces problèmes techniques ajoutez le fait que depuis cinquante ans notre œil est habitué au système de valeurs opaques qui s'est imposé à toute la peinture, hormis Renoir.

Le paysage impressionniste, Monet, Sisley, Pissarro, les pastels de Degas, les tapisseries de Van Gogh, les enluminures de Gauguin, tout a contribué à adapter notre vision. Je n'excepte même pas Cézanne, car s'il peignait par couches successives, avec une matière très diluée, ce n'était pas dans le but défini d'en tirer parti. L'admirable substance qu'il obtint, et qui avec le temps acquiert la consistance d'un gâteau de miel, ne fut que la conséquence de son travail lent et fertile en reprises. Ces deux faits, les difficultés du métier et les habitudes optiques, contraires à la vision de Renoir, expliquent pourquoi, dans le domaine de la technique, il eut si peu d'élèves. En retrouvera-t-il ? On peut le supposer. Il arrivera un moment, il s'annonce déjà, où, lassés des systèmes, les peintres s'apercevront que la technique contient des ressources infiniment plus riches que les théories abstraites. Alors ils reprendront cet admirable instrument qu'est la peinture à l'huile, découvriront que, dans ces trente dernières années, la plupart d'entre eux ont agi comme un mauvais ouvrier, qui pour des travaux grossiers utiliserait les outils les plus délicats, ouvrirait une caisse avec un rasoir. Alors ils se remettront à l'école de Renoir.

⧈

Je citais tout à l'heure le nom de Delacroix. Au sortir d'une exposition récente d'œuvres de Renoir, quelqu'un disait : « Comme il est proche de Delacroix ! » Je comprends qu'au premier moment la remarque surprenne, surtout si l'on n'a de ces deux maîtres qu'une connaissance superficielle. Quoi, comparer l'évocateur de Byron, de Shakespeare et de la Bible, au peintre de la Grenouillère et du Moulin de la Galette ? Confronter les harmonies tragiques, les accords de pourpres, de bleus verdâtres, et de vermillons de Delacroix à ces toiles fraîches comme des jonchées de fleurs, et qui semblent comme elles encore brillantes de la rosée du matin ?

Regardons plus attentivement. Si le résultat est différent, les moyens sont pourtant les mêmes. Ainsi que je le disais plus haut, Renoir, comme Delacroix, use d'un métier tout en transparences, où les tons jouent les uns par dessus les autres. en profondeur. Telle touche de garance est illuminée par un feu intérieur, parce que sous elle il existe un vermillon. Tel glacis de bleu a la profondeur du saphir le plus rare, parce qu'il repose sur une assise de bruns délicats, en eux-mêmes quasiment invisibles, mais en fait indispensables. S'ils n'étaient point là, ce glacis de cobalt serait maigre et aurait la crudité de ces vernis colorés qui recouvrent l'étain des capsules de bouteilles.

Allez maintenant dans les salles hautes du Louvre, à la collection Thomy-Thiéry. Regardez *La Fiancée d'Abydos*, *La Mort d'Ophélie*, *Roger délivrant Angélique*. Scrutez ces jeux de touches virgulées, nerveuses, accumulées l'une sur l'autre, se renforçant, et se modifiant aussi. Oui, Delacroix et Renoir ont peu à peu abouti à des techniques semblables. De même que les dernières œuvres de Delacroix, les petites surtout, qu'il pouvait enlever sans trop de fatigue, vieillissent parfaitement, les toiles de Renoir déjà s'améliorent avec l'aide du temps. Peu à peu, les crudités s'atténuent. L'huile, en s'émaillant, relie les touches entre elles, comme un tisserand noue ses fils, et fait rentrer dans l'harmonie générale ces lumières blanches qui heurtaient nos yeux. Si le restaurateur ne vient pas en enlever la fleur, la peinture de Renoir égalera, pour la matière, les rares tableaux de Titien qui n'aient pas souffert, les plus délicieux bouquets de Watteau.

Sur ce sujet de la technique de Renoir, notons encore ceci. Il est assez curieux qu'on ne cite jamais, à propos de lui, le nom de Goya. Quand on parle de l'Espagnol, c'est pour joindre son nom à celui de Manet. Or rien ne me paraît plus

différent du métier enveloppé, soyeux, de Goya que celui, simple et dru, de Manet. Comparez l'*Olympia* au portrait de femme en gris, qui est au Louvre, et jugez. Au contraire, n'y a-t-il pas une parenté certaine entre la manière dont sont peintes les manches transparentes de cette robe grise, les mains surtout, et la façon dont sont exécutés bien des Renoirs, je dirais plutôt, dont sont caressés bien des Renoirs? Peut-être y a-t-il là plus une rencontre qu'une influence. Renoir ne vit l'Espagne que vers 1890. Il est vrai que la peinture de Goya le transporta. « *La Famille royale* de Goya, qui, à elle seule, vaut le voyage de Madrid, quand on est devant ça, est-ce qu'on remarque seulement que le roi a l'air d'un marchand de cochons; et que la reine semble échappée d'un mastroquet, pour ne pas dire plus ! Les diamants dont elle est couverte ! Personne n'a rendu les diamants comme Goya ! Et les petits souliers de satin qu'il vous faisait ! »

Faut-il maintenant énumérer les chefs-d'œuvre de cette époque, où l'art de Renoir s'épanouit? Leur abondance prouve, non moins que la passion de travail de l'artiste, la puissance et la variété de son génie. La *Baigneuse endormie* (1897. Collection de Mademoiselle Diéterle) avec ses bras relevés, la coulée de son torse d'où émergent les petits seins, écartés comme ceux d'un antique, est peut-être une des plus belles de ses créatures. Il y a là plus de finesse que dans le *Torse de Femme* (1906. Collection du Prince de Wagram), où le ruissellement de la chevelure blonde sur l'épaule équilibre les hanches évasées comme une amphore. La *Femme couchée* (1902. Collection Maurice Gangnat) repose à l'abri de feuillages pelucheux son corps de nacre. Dans la même collection, si riche en Renoirs de cette époque, la *Femme blessée* 1909) rappelle, par sa gorge naissante et ses membres robustes, les plus belles œuvres grecques.

Car les femmes que nous présente Renoir ne sont plus des Parisiennes dévêtues, surprises à leur toilette, entourées de meubles, de peignoirs et de linge. Maintenant, il peint des nus, et les place en plein air. Ses modèles ignorent les chaussures tordues et le corset misérable. Elles ont toujours été nues, et si elles se vêtent, c'est d'étoffes souples, qui ne font que couler sur elles. Elles évoluent dans la lumière nacrée, et leur chair rose scintille parmi les verdures. Le vieux maître reprend son thème des *Baigneuses*. Dans l'une de ces toiles, datée de 1897, elles folâtrent et jouent, ivres de soleil. Ou bien, en 1901, dans une curieuse réplique qui figure à la Collection Vollard, il recommence ses *Grandes Baigneuses* de 1885, mais cette fois d'une manière totalement différente, en tissant sur sa toile un véritable réseau de touches vibrantes et heurtées

⊡

Vers 1900, la goutte oblige Renoir à quitter Paris et à s'installer dans le Midi, à Cagnes. Il faudrait presque bénir la maladie, puisqu'elle lui révéla le décor qui convenait aux œuvres de sa vieillesse. Au moment où l'art de Renoir s'imprègne de l'antique, l'artiste va habiter la Provence, cette Hellade française. L'impression fut si forte, qu'on peut croire que c'est elle qui poussa Renoir à traiter des sujets antiques. Hanté par Théocrite et Anacréon, il compose un tableau qu'il intitule *Le Rhône et la Saône*, ébauche une *Chloé*, un *Jugement de Pâris*, multiplie des esquisses pour un *Œdipe Roi*; il est bien regrettable qu'il ne l'ait pas mené à bout. Mais la Provence ne l'inspira pas que par ricochet, par les thèmes et les mythes qui s'élevaient de ce sol comme des essaims d'abeilles. Elle lui rappela qu'il était aussi paysagiste.

⊡

Renoir avait toujours peint des paysages. Ceux de la période impressionniste sont de délicieux bouquets, des assem-

blages de tons frais, où l'éclat du soleil sur les feuillages, les moirures de l'eau, et les nuages dans le ciel, composent une fête joyeuse. Ceux qu'il exécuta en Provence, moins brillants peut-être, dégagent une poésie plus secrète et plus pénétrante. Comment d'ailleurs Renoir ne se serait-il pas senti chez lui au milieu de la nature provençale, parmi la vapeur grise des oliviers, la colonne sombre du cyprès, les bouquets délicats des arbres fruitiers en fleurs, des pêchers surtout, auprès de quoi tout autre rose paraît commun? Son pinceau nous restitue les troncs tordus des oliviers, gris et luisants comme l'étain, et qui font penser à des serpents éventrés, gibier de quelque Persée. Ce qu'il nous transcrit de façon incomparable, c'est la lumière qui baigne la Provence sous le soleil d'hiver. Lumière cristalline, et pourtant point sèche. On sent qu'un peu de buée, un peu de brume marine s'y mêle. Juste ce qu'il faut pour l'empêcher d'être dure, pour plonger les montagnes lointaines dans une vapeur violette, teintée de bleu, et c'est l'ombre, de rose, et c'est la lumière. Les ciels y ont des tons les plus délicats. N'y cherchez pas cet azur cru, qui pour un météorologue est la perfection réalisée. Après un jour un peu voilé, ils deviennent d'un bleu tirant sur le lilas, à la fois profond et fin. Au premier abord, ce ton semble gris; mais observez-le plus attentivement, et vous verrez comme il est intense. Bien souvent, il rappelle cette fleur que les jardiniers apprécient tant en bordure, l'*ageratum*. Là-dessus se dispersent de petits nuages, dont le rose étouffé se fond dans le lilas. Certains jours, on dirait que le ciel, les montagnes, le paysage, tout est de valeurs identiques, et rehaussé çà et là de lumières, ou d'argent rose, ou d'or vert.

Renoir nous retrace tout cela avec la plus extraordinaire variété de métier. Tantôt ses arbres ne sont que des vapeurs estompées, floconneuses, où il pique çà et là des notes aiguës Tantôt, il les transforme en écheveaux de soie, que son pin-

ceau démêle avec la volupté d'un chat faisant ses griffes sur une tapisserie. Ou bien il se restreint à une gamme d'émeraudes et de rubis, pose audacieusement, dans l'ombre épaisse des feuillages, des touches transparentes et serrées de carmin. Malgré ces libertés, dont seul le génie est capable, sa Provence est bien l'authentique Provence, celle dont Signoret garda jusqu'à sa mort les yeux éblouis :

Un cercle d'oliviers chargé de fruits embrasse
Le mont dont le sommet plonge en un vague azur;
L'huile où dort la lumière y naît pour toute race;
Leur feuillage est sculpté dans l'argent le plus pur.

Plus haut, l'œillet sauvage et le thym dans sa grâce,
Sous leurs vives couleurs font briller l'antre obscur;
On s'élève, porté de terrasse en terrasse,
Jusqu'à la crête blanche où s'écroule un vieux mur.

Hélas ! la goutte tordait ses poignets et ses pauvres mains ! Il fallait y attacher le pinceau. Il peignait quand même, mais ne pouvait plus saisir les bâtons de pastel. Il savait pourtant si bien s'en servir ! De sa période impressionniste, il en existe un qui est bien charmant, et qui est intitulé *Une Parisienne* (1875). Il représente une jeune femme assise sur une chaise de bambou. Le métier papillotant et l'harmonie de bleu-lilas et de jaune vert nous rappellent les peintures de cette époque. Par contre, la *Femme en jaune mettant son chapeau* (1885) est la digne contemporaine des *Grandes Baigneuses*. Rien n'est plus curieux que cette étude au dessin naïvement appliqué, à la couleur aigrelette et sans variations. Cela fait penser à une fresque de quattrocentiste, à un Piero della Francesca ou à un Pisanello.

Plus tard, Renoir emploiera, dans ses pastels comme dans sa peinture, un métier velouté et gras. On distingue qu'il

débute par une confusion de rondeurs vagues, qu'il reprend ensuite et précise. Les formes passent les unes dans les autres, avec le coulant du serpent qui s'étire, la fluidité du nuage ou de l'eau, pour s'épanouir en volumes amples. L'*Enfant et sa bonne* (1840) révèle une remarquable richesse de métier et une science des volumes, de leur élaboration par la couleur, dignes des plus beaux Degas.

⊡

Et toujours, il anime ses puissantes figures, ses paysages, ne s'en reposant que pour jeter sur de petites toiles des natures mortes, fruits ou fleurs, qu'il exécutait comme un jeu, puisqu'il ne pouvait cesser de peindre. Sa couleur se réduit à des variations infinies sur les rouges, les roses et les ors. Les verts, les bleus — et le noir, son compagnon le plus fidèle et le plus discret — n'apparaissent que juste ce qu'il faut pour les rehausser. Visages de femmes et d'enfants, nus, jeux de nymphes, les toiles s'amoncellent sous ses mains débiles et infatigables. Instinctivement, il retrouve pour ses figures les formes amples, les beaux gestes balancés de Raphaël et de Sodoma, de Titien et de Pordenone, que Delacroix avait ressuscités en les tordant de passion. Il faut signaler pourtant deux toiles, où des figures dans des niches supportent des faix de fruits et de fleurs. C'est peut-être le suprême moment de l'art de Renoir.

Les toiles des toutes dernières années, où il amassait des formes indécises, aux lumières uniformes et blanches, aux harmonies cuivrées et monotones, sont encore discutées. Peut-être avec le temps gagneront-elles. Les uns les tiennent pour l'aboutissement de son génie. Les autres, et j'avoue me ranger parmi eux, n'y voient que les ébauches d'un vieillard, dont les forces déclinaient. Mais laissons cela. L'œuvre de Renoir est assez importante pour qu'on en néglige les défaillances. Le travail qui clôt sa carrière la résume, c'est sa statue de Vénus.

« Toute sa vie, nous raconte M. Vollard, la sculpture l'avait tenté. De mon côté, je lui demandai, un jour, devant un *Nu*, pourquoi il ne ferait pas de la sculpture.

— « Je suis bien trop vieux », me répondit-il. Mais quand Renoir avait une chose en tête..... » D'autre part, M. Albert André cite ce propos de l'artiste : « Tenez..... si j'ai essayé de faire de la sculpture, ce n'est pas pour embêter Michel-Ange, ni parce que la peinture ne suffisait plus à mon activité, mais parce que Monsieur Vollard m'y a tout doucement contraint. J'avais modelé un petit médaillon et un buste de mon plus jeune fils. Vollard m'a alors adroitement demandé de donner quelques conseils à un jeune sculpteur de talent qui exécuterait quelque chose d'après une de mes peintures. Je me suis laissé faire, nous avons fait une petite statuette; puis, de conseil en conseil, on a fait une grande statue. Mais c'est un art d'Hercule..... et vous me voyez..... Aussi je n'ai pas continué. » Ce jeune sculpteur de talent, c'est Guino, qui, auprès de Renoir, développa son sens, si spontané et si antique à la fois, de la beauté féminine, qui fait de lui un des plus délicieux artistes d'aujourd'hui. En 1907, Renoir avait en effet modelé un médaillon d'après son fils Coco. Puis, son modèle Gabrielle, qui était aussi sa bonne, lui ayant inspiré deux ou trois toiles représentant *Pâris offrant la pomme à Vénus*, il eut l'idée d'exécuter, avec l'aide de Guino, un bas-relief représentant le *Jugement de Pâris*. Encouragé, il se mit à une grande statue, une *Vénus*.

Pendant la guerre, comme l'acheteur de la *Vénus* ne voulait en prendre livraison qu'à la fin des hostilités, M. Vollard eut l'idée excellente de proposer à la ville de Paris d'installer momentanément la statue dans un des jardins de Paris. Il s'en ouvrit à Adrien Mithouard, alors Président du Conseil municipal. Celui-ci, qui avait si éloquemment et si justement

parlé de Renoir dans son essai, *M. Renoir et le printemps*, dut constater à son grand regret que les règlements s'opposaient à cette exposition provisoire. Et pourtant qu'elle aurait bien fait en plein air, devant un bouquet d'arbres, cette lourde déesse où le type féminin de Renoir rivalise avec les plus beaux antiques. Elle en a la grandeur, les formes simples, les yeux vides. Comme sa sœur d'Ille, dont Mérimée nous a raconté la rivalité terrible, on l'imagine, avec un frisson, faisant craquer le lit nuptial sous le poids de son genou de bronze.

Étrange fin pour un peintre, surtout pour un peintre tel que Renoir. Cet amant de la couleur repousse sa palette et ne veut plus se satisfaire que de volumes. Auprès de lui, son vieux camarade Degas, par d'autres voies, en vient aux mêmes préoccupations. N'est-il pas significatif que le peintre de la beauté et de la grâce féminine aboutisse à une Vénus, et victorieuse? Nul doute qu'à contempler, de sa retraite provençale, la Méditerranée, Renoir n'ait enfin vu, de ses yeux affaiblis, l'éternelle déesse naître une fois de plus de l'écume.

Dans cet excellent livre sur Renoir où il nous a transmis avec tant de fidélité les propos du peintre, M. Vollard nous donne des détails sur la mort de Renoir qui survint à Cagnes, le 17 décembre 1919. Ils sont empruntés à une lettre d'un des fils de l'artiste, adressée à M. Durand-Ruel. Renoir, après une broncho-pneumonie de quinze jours, s'était remis au travail. Mais une congestion pulmonaire l'avait retenu à la chambre. Un soir, il voulut dessiner un modèle de vase, mais on ne trouva point de crayon. Il se mit à délirer légèrement et, après quelques heures, s'éteignit doucement, sans souffrances. Il avait 78 ans.

Jusqu'au bout, il travailla; car toute sa vie n'avait été que travail. Nous avons là une preuve de plus contre le préjugé romantique, qui exige que la vie de l'artiste se passe

dans le désordre et la bohême. Il faut bien le relever, puisque ce préjugé rencontre encore des partisans. Pourtant des existences telles que celles de Delacroix, d'Ingres, de Corot, de Degas, de Cézanne, leur donnent de fameux démentis. Ajoutons Renoir à cette liste. Par son travail incessant, non seulement il nous a laissé une quantité considérable d'œuvres, mais il a pu se perfectionner, rejoindre les plus grands noms de la peinture.

Je n'hésite pas à écrire cela, car je crois que nous découvrirons peu à peu combien Renoir est grand. Qu'il soit inégal, je l'admets; mais il y a à cela des circonstances atténuantes. Pendant tout le cours du XIX^e^ siècle l'enseignement de la peinture a été peu à peu en s'étiolant, jusqu'à n'être plus aujourd'hui qu'à peu près inexistant. Non seulement Renoir ne reçut qu'un enseignement médiocre, insuffisant, mais il eut en plus à réagir contre les poisons de l'académisme. L'admirable effort de Renoir fut de se développer, malgré de mauvaises conditions. Il faut bien ajouter qu'aujourd'hui les conditions de mauvaises sont devenues détestables, et que les artistes contemporains n'en ont que plus de mérite, lorsqu'ils nous offrent des œuvres qui comptent.

Pour mieux comprendre la place que Renoir occupe dans la peinture moderne, comparons-le à un artiste qui lui est exactement opposé, à Gustave Moreau. Renoir part de l'observation de la nature, de sujets aussi terre-à-terre que des réunions de canotiers ou des bals publics, et arrive à égaler l'antique. Moreau au contraire ne veut considérer que les trésors accumulés par l'art des plus belles époques, et finit par étouffer dans l'atmosphère raréfiée de sa tour d'ivoire, où jamais n'entrent un souffle d'air ou un rayon de soleil. Il peignait des tiares asiatiques, des robes de pourpres brodées d'or, des coupes taillées dans des pierres précieuses. Tout s'est peu à peu décoloré, éteint. Ainsi que dans les légendes, nous n'avons plus entre les mains qu'un tas de feuilles sèches et de cailloux. Renoir, lui, peignait des robes de satinette, des verres épais où scintille le vermouth ou le vin gris. Par la vertu de son génie, ces humbles choses se transforment en damas et en pierreries, et nous éblouissent. Pourquoi? Parce qu'il se renouvelait constamment en étudiant la nature, non seulement en l'étudiant, mais en l'aimant passionnément. Moreau la négligeait pour l'art ; elle s'est bien vengée. Des filles du peuple qu'étaient ses modèles, Renoir a tiré des déesses, qui font rêver les poètes. Moreau n'a mis sur pied que des fantômes, reflets pâles de beautés qu'il n'a su posséder.

M. Camille Mauclair a bien raison lorsqu'il montre la filiation qui réunit Renoir aux peintres du XVIII^e siècle, à Fragonard et à Boucher. Renoir adorait Boucher, et ne permettait pas qu'on l'attaquât devant lui. Il se sentait avec raison le fils de ce XVIII^e siècle. où l'art tout entier ne semblait

avoir d'autre tâche que de refléter le bonheur et la joie. Allons plus loin. Quand on examine l'art du XVIIIe siècle, la floraison étonnante de son art décoratif, on se demande s'il ne lui a pas manqué le grand artiste qui aurait été son aboutissement. Il faut exclure Watteau, trop mélancolique, trop tendre, et trop réticent; et Chardin n'a vu que la petite bourgeoisie, honnête et modeste. Il reste Boucher et Fragonard, mais, quelque goût que l'on ait pour ces maîtres charmants, on doit bien convenir que ce ne sont que de petits maîtres. Le grand artiste du XVIIIe siècle, celui qui lui est ce que Rubens est au XVIIe, c'est Renoir. Seulement, il naquit en retard d'un siècle.

⊡

Cette opinion se confirme en étudiant l'artiste à la lumière de l'homme. Renoir est, avant toute chose, un sensuel. Ce qui le séduit le plus dans un corps de femme, c'est la chair elle-même, ce qui se voit et se palpe, plutôt que l'ossature, qui ne peut être que devinée. Tout son art respire la sensualité, et lui-même, par ses propos, confessait à quel point la beauté féminine le ravissait. Mais cette sensualité est parfaitement saine, et sur ce point, il faut citer l'excellent article que Maurice Denis écrivit au moment de la mort de Renoir, article qui figure dans ses *Nouvelles Théories*. « Pourquoi ses figures nues ne sont-elles pas choquantes? Parce qu'elles sont saines, d'abord. Ensuite parce qu'elles sont de la peinture. Le lyrisme, le sens plastique de Renoir les ont transfigurées. Elles ne sont pas idéalisées, Dieu merci ! Elles sont devenues formes et couleurs. Le monde où elles étalent leurs chairs nacrées et grasses, c'est le monde de la peinture; telle est la magie de l'art qu'elles n'y sont plus que de la lumière rose, relevée de gris perle, de lilas, de vert, soutenue par d'harmonieux volumes et des masses balancées. Signes, symboles, images de la sensibilité optimiste de Renoir, elle ne gardent

de la nature que ce que le peintre a bien voulu en retenir pour la joie de l'esprit, et pour la délectation, comme on disait du temps de Poussin ; et rien pour les passions basses.

« Par ailleurs, la santé des types d'humanité ainsi créés, la santé de ces beaux corps, la robustesse de ces belles architectures charnelles, empreintes de sérénité classique, est exempte de perversité. *Sana. sancta.* Leur expression de bestialité innocente les assimile dans l'ordre naturel à des fleurs ou à des fruits magnifiques. Jamais l'antiquité n'a mieux traduit l'instinct, l'ingénuité de l'instinct, et de façon plus sensuelle ni plus chaste. »

Oui, Renoir a sublimé sa sensualité dans son art. Grâce à sa peinture, il s'est purgé de sa sensualité, comme les Grecs se purgeaient de leurs passions en écoutant la tragédie.

— Ce Renoir ! disait quelqu'un. Jamais de la peinture sérieuse..... Toujours en fête.....

— Parbleu, répliquait Joyant, quand il peint une femme, celui-là, ça l'excite plus encore que s'il la caressait !.....

Remarquez que malgré son amour du XVIII^e^ siècle, il ne tombe jamais dans le libertinage ni dans la polissonnerie. Jamais ses femmes n'aguichent le spectateur, comme celles de Fragonard qui savent si bien qu'on les observe.

Car ce qui fait qu'elles dégagent une telle impression d'innocence, c'est leur généralisation. Elles ne sont pas des individus, mais des images, presque des symboles ; non telle femme, mais la femme de Renoir. Par là, et par le regard placide, sans rêves, qu'il leur donne, l'artiste justifie la parenté qui le rattache à l'antique. Le cri orgueilleux d'Ingres « Je suis un Grec, moi ! » eût été bien plus à sa place dans la bouche de Renoir que dans celle d'Ingres. Renoir se sentait un Grec, et si bien, que dans sa préface au *Traité* de Cennino Cennini il ne peut s'empêcher de décocher un trait contre les Romains « verbeux et pillards ». Son œuvre respire la sérénité, l'inconscience de l'antique. Comme le fait remar-

quer en un autre endroit Maurice Denis, il n'a pas le sens du péché; j'ajouterai celui des passions. On ne découvrirait point chez lui l'amertume, le regret de Degas, non plus que le trouble qui secoue les figures de Rodin, les vains efforts qu'elles tentent pour secouer le joug délicieux et pesant de la chair.

Enfin, l'homme était aussi, comme l'artiste, un fils du XVIII^e^. Sans vouloir attacher une importance excessive à ses goûts littéraires, on peut noter qu'il détestait deux choses : l'emphase des mots, et l'emphase des sentiments. « Il faut être fou pour dire que Hugo n'a pas de génie; mais son art, tel qu'il est, m'est horripilant; et surtout, la haine que j'ai contre cet homme tient à ce que c'est lui qui a déshabitué les Français de parler simplement ! » De même, lorsqu'on lui proposait *La Dame aux Camélias*, il ripostait : « J'ai toujours eu horreur de la pouffiasse sentimentale ». N'y a-t-il pas, dans ces deux réponses, l'écho d'un Stendhal, dégoûté par les boursouflures de Chateaubriand? Une telle attitude n'est pas rare chez le voluptueux. Ne se perdant pas en rêveries, ces rêveries dont l'idéaliste se gorge et joue à sa guise, il connaît mieux la valeur des choses, que ce soit un mot, une rose, l'amour, et n'en est point dupe. Comme j'imagine bien Renoir dans une société d'esprits du XVIII^e^ ! Non pas les âmes sensibles à la manière de Rousseau, ni leurs frères, les égoïstes secs, lecteurs de Crébillon. Non, d'honnêtes gens, voluptueux mais humains, malicieux mais pleins de bon sens. Ils auraient apprécié de compagnie la courbe pleine et élégante d'une belle pièce d'argenterie, les rouges et les jaunes d'une tulipe ou d'une pomme, la joue duvetée, la lèvre d'une belle fille souriante. Et bien vite Renoir aurait lâché la conversation pour se mettre au travail, car comme il le disait lui-même : « C'est si délicieux de se laisser aller à la volupté de peindre ! »

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

CAMILLE MAUCLAIR. *L'Impressionnisme*. Librairie de l'Art ancien et moderne. Paris, 1904, in-8°.

AMBROISE VOLLARD. *Renoir*. G. Crès & C^ie^. Paris, 1920, in-16.

ALBERT ANDRÉ. *Renoir*. Éditions des *Cahiers d'aujourd'hui*. G. Crès & C^ie^. Paris, 1920, in-8°.

J. MEIER-GRAEFE. *Auguste Renoir*, traduit par A. S. Maillet. H. Floury. Paris, 1912, in-8°.

GEORGES RIVIÈRE. *Renoir et ses amis*. H. Floury. Paris, 1920, in-8°.

TABLE DES PLANCHES [1]

PLANCHE 1 — DANSEUSE — 1874

PLANCHE 2 — LA LOGE — 1874

PLANCHE 3 — FEMME DANS UN FAUTEUIL — 1874-1875

PLANCHE 4 — TÊTE DE FEMME — ? 1875

PLANCHE 5 — LA GRENOUILLÈRE — ? 1873

PLANCHE 6 — ARGENTEUIL (SOLEIL COUCHANT) — 1875

PLANCHE 7 — LA SERVANTE — ? 1875

(1) Les photographies de toutes les œuvres reproduites dans ce volume proviennent des ateliers de MM. Durand-Ruel.

PLANCHE 8
LE PORTRAIT DE SISLEY 1876

PLANCHE 9
PORTRAIT 1876

PLANCHE 10
FILLETTE AU CHAPEAU BLEU (pastel) 1876

PLANCHE 11
FEMME NUE (dessin) 1876

PLANCHE 12
RÉFLEXION 1877

PLANCHE 13
RÊVERIE 1877

PLANCHE 14
LA SORTIE DU CONSERVATOIRE ? 1877

PLANCHE 15
PORTRAIT DE M. FOURNAISE 1880

PLANCHE 16
DANS LA LOGE 1880

PLANCHE 17
LE DÉJEUNER 1879

PLANCHE 18
SUR LA TERRASSE 1881

PLANCHE 19
JEUNE MÈRE 1881

PLANCHE 20
DÉJEUNER DES CANOTIERS 1881

PLANCHE 21
TÊTE DE JEUNE FILLE — CHAPEAU A FLEURS BLANCHES ? 1882

PLANCHE 22
AU BORD DE LA MER 1883

PLANCHE 23
JEUNE FILLE A L'OMBRELLE 1883

PLANCHE 24
PORTRAIT DE MADAME C. 1883

PLANCHE 25
FEMME NUE ? 1885

PLANCHE 26
LES PARAPLUIES ? 1885

PLANCHE 27
JEUNE FEMME ALLAITANT SON ENFANT 1886

PLANCHE 28
LA FEMME A L'ÉVENTAIL 1888

PLANCHE 29
ENFANT DESSINANT 1888

PLANCHE 30
VILLAGE — FAUBOURG DE MAINTENON 1888

PLANCHE 31
FEMME PORTANT UN SEAU (dessin) ? 1890

PLANCHE 32
MARCHANDE AU PANIER (dessin) ? 1890

PLANCHE 33
BAIGNEUSE 1891

PLANCHE 34
BAIGNEUSE 1892

PLANCHE 35
APRÈS LE BAIN (dessin) ? 1895

PLANCHE 36
BAIGNEUSE S'ARRANGEANT LES CHEVEUX 1896

PLANCHE 37
BAIGNEUSE COUCHÉE ? 1898

PLANCHE 38
VASE DE FLEURS ? 1901

PLANCHE 39
PERDRIX ROUGES ET FRUITS ? 1901

PLANCHE 40
BAIGNEUSE SE MIRANT DANS L'EAU ? 1911-1912

DANSEUSE

A dancer.
Tänzerin.

Danzairice.
Baillarina.

LA LOGE

The box.
Die Loge.

La loggia.
El palco.

FEMME DANS UN FAUTEUIL

Woman in an armchair. *Donna in poltrone.*
Frau im Lehnstuhl. *Mujer en una butaca.*

TÊTE DE FEMME

Women's head.
From Abati

Testa di donna.
Cabeza de mujer.

LA GRENOUILLÈRE

La Grenouillère
Die Grenouillère

La palude.
La Grenouill're.

ARGENTEUIL (SOLEIL COUCHANT

Argenteuil (selling sun).
Argenteuil bei Sonnenuntergang.
Argenteuil (tramonte di sole).
Argenteuil (sol saliente).

LA SERVANTE

The servant.
Die Dienstmädchen.

La serva.
La serviente.

LE PORTRAIT DE SISLEY

Portrait of Sisley.
Bildnis des Malers Sisley.
Il ritratto di Sisley.
Retrato de Sisley.

–PORTRAIT (1876)

Portrait.
Bildnis.

Ritratto.
Retrato.

FILLETTE AU CHAPEAU BLEU

(PASTEL)

Little girl with a blue hat.
Kleines Mädchen im blauen Hut.
Fanciulla con cappello azzuro.
La niña del sombrero azul.

FEMME NUE

(DESSIN)

Nude woman.
Nackte Frau.

Donna nuda.
Mujer al desnudo.

RÉFLEXION

Reflexions.
In Gedanken.

Riflessione.
Reflexionando.

RÊVERIE

Rêverie.
Träumerei.

Sogno.
Soñando.

LA SORTIE DU CONSERVATOIRE

Leaving the conservatoire. *L'uscita del Conservatorio.*
Vor dem Konservatorium. *La salida del Conservatorio.*

PORTRAIT DE M. FOURNAISE

Portrait of M Fournaise.
Bildnis des Herrn Fournaise.
Ritratto di M. Fournaise.
Retrato del M. Fournaise

DANS LA LOGE

Inside the box.
In der Loge.

Nella loggia.
En el palco.

LE DÉJEUNER

Lunch in the open.
Das Frühstück.
La colazione.
La comida

SUR LA TERRASSE

On the Terrace.
Auf der Terrasse.
Sulla terrazza.
Sobre la terraza.

JEUNE MÈRE

The young mother.
Junge Mutter.

Giovine madre.
Madre joven.

DÉJEUNER DES CANOTIERS

Lunch by the river.
Der Imbiss der Ruderer.
La colazione dei canotieri.
Comida de los barqueros.

TÊTE DE JEUNE FILLE. CHAPEAU A FLEURS BLANCHES

Head of a girl, in a hat trimmed with white flowers.

Mädchenkopf im Hut mit weissen Blumen.

Testa di giovinetta. Capello con fiori bianchi.

Cabeza de joven. Sombrero a flores blancas.

AU BORD DE LA MER

At the sea side.
Am Meeresstrande.

In riva al mare.
A la orilla del mar.

JEUNE FILLE A L'OMBRELLE

Girl with an umbrella. *Giovinetta con l'ombrellino.*

Mädchen mit Sonnenschirm. *La joven de la sombrilla.*

PORTRAIT DE Mme C.

Portrait of Madame C.
Bildnis der Frau C.
Ritratto di Madame C.
Retrato de la Señora C.

FEMME NUE

Nude woman.
Nachte Frau.

Donna nuda.
Mujer al desnudo.

LES PARAPLUIES

The umbrellas.
Regenschirme.

Le ombrelle.
Los paragûas.

JEUNE FEMME ALLAITANT SON ENFANT

Young woman feeding her baby. *Giovine madre che alletta il bambino.*
Junge Frau mit Kind an der Brust. *Mujer dando de mamar a su niño.*

LA FEMME A L'ÉVENTAIL

The Woman with a fan.
Frau mit Fächer.
La donna con ventaglio.
La mujer del abanico.

ENFANT DESSINANT

Child drawing.
Knabe zeichnend.
Fanciullo che disegna.
Niño dibujando.

VILLAGE, FAUBOURG DE MAINTENON

The Village, suburb of Maintenon.
Dorfpartie, Vorstadt Maintenon.
Villaggio. Sobborgo di Maintenon.
Villaje. Las afueras de Maintenon.

FEMME PORTANT UN SEAU

(DESSIN)

Woman carrying a bucket.
Frau mit Kübel.
Donna che porta un secchio.
Mujer llevando un valde.

MARCHANDE AU PANIER

(DESSIN)

Marketwoman with basket.

Gemüsefrau mit Marktkorb.

Mercantessa col canestro.

Vendedora al cesto.

BAIGNEUSE

The Bather.
Nach dem Bade.
Bagnante.
Bañadora.

BAIGNEUSE

The bather. *Bagnante.*
Badende. *Bañadora.*

APRÈS LE BAIN
(DESSIN)

After the bath.
Nach dem Bade.
Dopo il bagno.
Despues del baño

BAIGNEUSE S'ARRANGEANT LES CHEVEUX

Bather doing her hair.
Frau nach dem Bade die Haare ordnend.
Bagnante che s'acconcia i fiori.
Bañadora arreglandose el cabello.

BAIGNEUSE COUCHÉE

Bather lying down.
Liegende Frau nach dem Bade.

Bagnante corrata.
Bañadora estendida

VASE DE FLEURS

Vase of flowers.
Vase mit Blumen.
Vaso di fiori.
Jojo de flores.

PERDRIX ROUGES ET FRUITS

Dead partridge and fruit.
Rotes Rebhuhn mit Obst.

Pernice rossa e frutta.
Pernices rojas y frutas.

BAIGNEUSE SE MIRANT DANS L'EAU

Bather looking at herself in the water.
Badende Frau sich im Wasser besehend.

Bagnante che si specchia nell'acqua.
Bañadora mirandose en el agua.